GOTIK UND RENAISSANCE

ALS GRUNDLAGEN DER MODERNEN WELTANSCHAUUNG

VON
DAGOBERT FREY

DR. BENNO FILSER VERLAG G. M. B. H. AUGSBURG

Digitized by Google

ALLE RECHTE, INSBESONDERE DAS DER ÜBERSETZUNG SOWIE DIE REPRODUKTION DER ORIGINALABBILDUNGEN, VORBEHALTEN. COPYRIGHT 1929 BY Dr. BENNO FILSER VERLAG G. M. B. H. AUGSBURG. PRINTED IN AUSTRIA.
MONOTYPESATZ UND DRUCK: RUDOLF M. ROHRER, BADEN BEI WIEN.

Digitized by Google

NC370
F7

MEINEM FREUNDE
HEINZ SILLER
GEWIDMET

725016

Digitized by Google

Digitized by Google

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT XIII

EINLEITUNG XVII

Geistesgeschichtliche Problemstellung (XVII) — Parallelität der Entwicklung auf verschiedenen Geistesgebieten und ihre Abweichungen (XVIII) — Das Problem der kausalen Beziehung (XIX) — Gefahren des Analogievergleiches (XX) — Heuristische Bedeutung der Analogie (XXI) — Vergleichsmöglichkeit verschiedener Geistesgebiete, O. Walzel (XXII) — Übertragungsversuche der Wölfflin'schen Grundbegriffe auf die Musik, C. Sachs (XXIII) — Versuch eines Vergleiches zwischen Musik und bildender Kunst, R. Lach (XXIII) — Die Frage nach dem Träger der geistigen Entwicklung, Cysarz (XXV) — Die Entwicklung des Vorstellungsvermögens (XXVIII) — Strukturbestimmung der Vorstellungsweise (XXIX) — Sukzessive und simultane Vorstellungsweise (XXIX) — Forderung nach einer Geistesgeschichte als Ausdruck des Willens (XXX).

1. KAPITEL. DAS ERKENNTNISPROBLEM DER RENAISSANCE 1

Geistesgeschichtliche Einheit der letzten fünf Jahrhunderte (1) — Die historische Entwicklung des Renaissancebegriffes (2) — Jakob Burckhardt und seine Nachfolge (3) — Wandel der Vorstellung in der Bildkunst des Quattrocento (6) — Bedeutung der Kunsttheorie (7) — Die künstlerische Darstellung als Erkenntnismittel (8) — Die erkenntnistheoretische Bedeutung der Linearperspektive (10) — Bedeutungswandel der Perspektive im XV. und XVI. Jahrhundert (11) — Der Raumaufbau in der Malerei (12) — Die geometrische Raumvorstellung in der Baukunst (15) — Paragone der Künste (16) — Gegensatz der Renaissanceplastik zur Antike (17) — Verhältnis der Plastik zur Architektur (19).

Die neuen Errungenschaften der sphärischen Trigonometrie (20) — Entwicklung der Kartographie, T-Karte, Beatuskarten (20) — Die symbolischen Karten des Hohen Mittelalters, die Herefordkarte (22) — Die Portolankarten (23) — Die Kartographie der Renaissance, die Mercator-Projektion (24) — Die Entdeckungsreisen der Renaissance, Kolumbus und seine Gegner (25) — Das heliozentrische System und die zeitgenössischen Einwendungen dagegen, Luther, Melanchthon (28).

Die ästhetischen Grundlagen der Wissenschaft (30) — Der Schönheitsbegriff in der Spätantike und im Mittelalter (30) — Der Proportionsbegriff in der Hochscholastik und in der Renaissance, Thomas von Aquin, Bonaventura, Marsilio Ficino (31) — Das ästhetische Prinzip bei Kopernikus und Kepler (34) — Überwindung der ästhetischen Auffassung in der Wissenschaft, Galilei, Spinoza (35).

2. KAPITEL. GOTIK UND RENAISSANCE 37

Der Unterschied von Gotik und Renaissance in der Malerei (37) — Sukzessive und simultane Vorstellung (38) — Symbolische Vorstellungsform in der romanischen Malerei (39) — Symbolische Anordnung der Bildzeichen (40) — Bildhafte Darstellung literarischer Metaphern (41) — Symbolische Bedeutung der ornamentalen Anordnung (43) — Bedeutung des Rahmens in der romanischen Malerei (44) — Raumzeitliche Verknüpfung der Bildzeichen in der Gotik (45) — Die

Digitized by Google

epische Darstellung bei Giotto und den Trecentisten (46) — Bildzyklen (47) — Der Wandteppich von Bayeux (48) — Verbindung von Bild und Schrift (49) — Spruchband (50) — Titulus (51) — Bildbeschreibung in der Gotik und Renaissance (52) — Theoretische Scheidung der Gestaltungsprinzipien in Malerei und Dichtung (53) — Der Paragone der Künste bei Lionardo (54) — Ungleicher Maßstab in der mittelalterlichen Malerei (55) — Vordringen der Raumvorstellung in die Tiefe (56) — Die sogen. „Verkehrte Perspektive" (57) — Pseudoperspektive in der Spätgotik (58) — Qualitativer und quantitativer Raum (59).

Ontogenetische Parallelentwicklung in der Kinderzeichnung (59) — Die begrifflich-schematische Darstellung (60) — Die erzählende Darstellung (61) — Die sogen. „Gemischten Ansichten" (62) — Verschiedener Maßstab und kontinuierende Darstellung (63) — „Stimmungsbild" (63).

Romanische und gotische Plastik (64) — Querschnittverfahren der Renaissance (65) — Verhältnis der gotischen Plastik zur Architektur (66) — Das Wesen der gotischen Baukunst (66) — Die modernen Theorien über die Entstehung der Gotik (67) — Statische Auffassung im romanischen und gotischen Stil (68) — Formale Auffassung im romanischen und gotischen Stil (70) — Raumschichtung (72) — Vergleich der Raumauffassung in der gotischen Malerei und Baukunst (74) — Der Raum in der Baukunst der Renaissance (74) — Sukzessive und simultane Vorstellung in der Baukunst (75) — Subjektiver und objektiver Raum (75) — Entwicklung der Raumauffassung in der Spätgotik (77) — Proportion und Rhythmus (79) — Antike und romanische Renaissance (80) — Spitz- und Rundbogen (81) — Geometrische Bestimmtheit der Formen (82) — Bedeutung der Säule als Proportionskanon (83) — Der Mensch als Maßstab in der Architektur — Der Proportionskanon der menschlichen Gestalt (85) — Astrologie und Astronomie (87) — Komplexe Vorstellung von Raum und Zeit (88) — Kontinuität und Unendlichkeit (89).

3. KAPITEL. DAS RAUMPROBLEM DES XVI. JAHRHUNDERTS 91

Problematik des XVI. Jhs. (91) — Systematik des XVII. Jhs. (92) — Die gotische Strömung im Barock (93).

Funktionelle Begriffsbildung in der Philosophie (94) — Nikolaus von Cues (95) — Die Einwirkung Eckharts (95) — Die Bedeutung der Mathematik in der Lehre des Cusaners (96) — Simultaneität und Sukzession in seiner Gotteslehre (98) — Die Relativität seiner kosmischen Vorstellungen (99) — Auswirkung seiner Lehre (100) — Die Raumvorstellung bei Cardanus (101) — Telesio (101) — Patrizzi (102) — Campanella (102) — Das Unendlichkeitsgefühl bei Giordano Bruno (103) — Umwertung des Unendlichkeitsgefühls bei Kepler und Pascal (104).

Entwicklung der Raumvorstellung in der Baukunst des XVI. Jhs. (105) — Raumverschmelzung, Bedeutungswandel der Langhauskapellen (106) — Exzentrische Raumbetrachtung, Langhaus und Kuppel (107) — Tiefenraum und Raumauflösung (108) — Das Raumproblem in der Malerei, Reliefbühne im Quattrocento (109) — Inhaltliche Spannung in der Komposition bei Andrea del Sarto (109) — Bildausschnitt als Ausdruck der Unendlichkeit des Raumes (110) — Asymmetrie des Augpunktes (110) — Tiefenprospekt im römisch-florentinischen Manierismus (112) — Exzentrizität des Beschauers zum inhaltlichen Schwerpunkt der Handlung (113).

Tintoretto. Der Tiefenraum (114) — Exzentrizität (115) — Bipolarität (116) — Höhenlage des Augpunktes (117) — Aufgeben der Isokephalie bei Greco (118).

Entwicklung im Norden (118) — Die Landschaft als Naturraum (119) — Das Verhältnis des Menschen zur Natur (120) — Gegensatz des Naturgefühls im Mittelalter und in der nordischen Renaissance. Franz von Assisi und Paracelsus (121) — Pieter Brueghel (122) — Einfluß der italienischen Perspektivkonstruktion (123) — Schicksalsgefühl (125).

Digitized by Google

4. KAPITEL. DAS ZEITPROBLEM IN DER BILDENDEN KUNST 127

Das Bewegungsproblem in der bildenden Kunst (127) — Darstellung einer Handlung in der altchristlichen Kunst (127) — Nachwirkung der mittelalterlichen Auffassung bei Donatello (128) — Gegenüberstellung als Ausdruck der Aktion (129) — Symbolische Bewegungsdarstellung (130) — Antike Bewegungsschemata (131) — Die deutende Gebärde (131) — Bewegte Darstellung und Bewegungsdarstellung in der Gotik (132) — Alberti's Systemisierung der Bewegungen (134) — Lionardo's Einteilungsprinzip (134) — Mechanische Bewegungsauffassung bei Lionardo (135) — Die Körperdrehung bei Lionardo (136) — Der Manechino (137) — Nachleben der gotischen Linie in der Renaissance (137) — Michelangelo. Innere Spannung bei äußerer Ruhe (138) — Die Figura serpentinata. Lomazzo (139) — Transitorische Bewegung im Barock (140).

Kontinuierende Darstellung und Augenblicksdarstellung (140) — Darstellung mehrerer Bewegungsphasen an einer Figur (141) — Einmalige Darstellung der Hauptperson für zwei Handlungen (142) — Epische Breite der Darstellung (142) — Nachwirkung in Donatello's Judith (143) — Darstellung einer einzigen Bewegungsphase. Brunelleschi's und Ghiberti's Opfer des Abraham (144) — Das Pathos der Simultaneität. Das Grabmal der Francesca Tornabuoni von Verocchio (145) — Labiles Gleichgewicht als Bewegungsausdruck in der Kreuzigung des hl. Philippus von Filippino Lippi (146) — Entwicklung der zeitlichen Einheit der Bildkomposition. Lionardo's Abendmahl (147) — Die Abendmahldarstellung bei Tintoretto (149) — Der Gegensatz von Süden und Norden (150) — Der Raum als wandelbare Erscheinung in der Malerei des Nordens (151) — Rembrandt. Augenblicksvision (152) — Darstellung der Ruhe als zeitliches Erlebnis (153).

Entwicklung in der Architektur, geometrische Auffassung in der Frührenaissance (154) — Statische Auffassung in der Hochrenaissance (155) — Innere Spannung bei Michelangelo. Dynamische Auffassung im Barock (155).

Die Bewegungsvorstellung in der Naturwissenschaft. Copernicus und Kepler (156) — Der Begriff der Kraft. Gilbert's Erdmagnetismus und der Gravitationsbegriff bei Kepler (157) — Leibniz. Korpuskulartheorie und Monadologie (158) — Die organische Vorstellung bei Leibniz (159).

5. KAPITEL. EPOS UND DRAMA 161

Bildvorstellung in der Dichtkunst und Malerei (161) — Wahrnehmungsvorstellung und Darstellungsvorstellung (162) — Sukzessive und simultane Vorstellung in der Dichtkunst (164) — Wechsel der Führerrolle unter den Künsten (165) — Epische und dramatische Gestaltung (165) — Die frühmittelalterliche Epopöe. Chansons de gestes (166) — Rolandslied. Strophische Gestaltung (167) — Der Versroman des XII. und XIII. Jhs. (168) — Heinrich von Veldecke. Die Hinweisende Form (169) — Spätblüte des Versromanes. Ariost (171) — Das Renaissance-Epos. Tasso (172).

Stilunterschied zwischen dem antiken und mittelalterlichen Epos. Virgil's und Veldecke's Eneide (173) — Der lineare Erzählungsstil in Wolfram's Parzival (175) — Der additive Beschreibungsstil bei Wolfram (177).

Bildhafte Schilderung bei Tasso (179) — Unterschied des Beschreibungsstiles bei Ariost und Tasso (180) — Cervante's Don Quichotte (182).

Das liturgische Drama (183) — Bedeutung des Ortswechsels. Die Prozession als dramatische Form (185) — Kompositionsprinzip der Mysterien (186) — Szenischer Aufbau (187) — Der mittelalterliche Spielplan (190) — Die deutende Gebärde (191) — Die „malende Gebärde" in Goethe's Regeln für Schauspieler (192) — Das Zeitproblem im mittelalterlichen Drama (193) —

Digitized by Google

Die Simultandekoration und ihre kritische Ablehnung im XVI. Jh. (194) — Voltaire's Stellung zur Simultandekoration (195) — Calderon's Autos sacramentales (196) — Giordano Bruno und Petrarca. Der antithetische Stil (197).

Rezeption der Poetik des Aristoteles (197) — Die drei Einheiten (199) — Trissino (200) — Vergleich von Drama und Gemälde. D'Aubignac (200) — Die Einheit des Ortes bei Corneille (201) — Das englische Drama des XVI. Jhs. (202) — Shakespeare's und Lope's Stellung zu den aristotelischen Einheiten (203) — Simultane Einheit des Szenenbildes (204) — Die dramatische Realität der auf der Bühne anwesenden Person (205) — Einheit von Handlung und Örtlichkeit (206) — Die Einheit der Zeit (208) — Bedeutung des Zwischenaktes (209) — Zeitausschnitt. Bedeutung des Vorhanges (210).

Lyrischer Ursprung der attischen Tragödie (211) — Verhältnis des Zuschauers zur Darstellung (212) — Epischer Charakter des mittelalterlichen Dramas (213) — Verité de l'action und verité de la représentation im barocken Drama (214) — Der Monolog (214) — Der Zuschauer als ungesehener Beobachter (215) — Das Renaissancedrama als Übergangserscheinung (216).

Die Entwicklung des Bühnenbildes. Das antike Theater (217) — Der mittelalterliche Spielplan. Mansionen (218) — Die Renaissancebühne. Nachwirken der Simultandekoration in der spanischen Bühne des XVI. Jhs. (219) — Die englische Bühne des XVI. Jhs. (220) — Palladio's Teatro Olimpico (221) — Entwicklung des Tiefenraumes auf der Bühne. Peruzzi. Serlio (222) — Telari-Bühne. Kulissenbühne (223) — Der Festzug (223) — Symmetrische Tiefenbühne (224) — Asymmetrische Tiefenbühne (224) — Übereckstellung des Bühnenraumes (225) — Guckkastenbühne des XIX. Jhs. (226).

6. KAPITEL. KONTRAPUNKT UND HARMONIE 227

Antike Monodie (227) — Polyphonie (227) — Sukzessive und simultane Vorstellung in der Musik (228) — Frühmittelalterliche Polyphonie (229) — Die frühmittelalterliche Musiktheorie. Musica enchiriadis (230) — Guido d' Arezzo (230) — Verselbständigung der Stimmen (231) — Motette, Entwicklung von Leonin bis Vitry (233) — Mensuration (234) — Pseudo-Johannes de Muris über die ars nova (235) — Entwicklung des Kontrapunktes (236) — Behandlung des Textes (238) — Spätgotische Musik (239) — Der Wandel im XV. Jh. Urteil des Johannes Tinctoris (239) — A-cappella-Stil (240) — Simultanes Hören (241) — Theoretische Aufstellung des Dreiklanges (242) — Tonalität. Dur- und Mollharmonie. Zarlino (243) — Temperierung (244) — Spekulative Musiktheorie (245) — Generalbaß (246) — Die Florentiner „Renaissance" (247) — Entwicklung der Fuge (248) — Wesen der Monodie (249) — Wesen der Polyphonie (249) — Wesen der harmonischen Homophonie (251) — Die Oper (252) — Schopenhauer über Musik als unmittelbare Objektivation des Willens (253).

7. KAPITEL. QUANTITATIVE UND QUALITATIVE VORSTELLUNG 255

Primitive Raum- und Zeitvorstellung (255) — Mythische, geschichtliche und physikalische Zeitvorstellung (257) — Mythische, geographische und geometrische Raumvorstellung (258) — Raumvorstellung als Voraussetzung des Messens (259) — Mathematik als Grundlage der Wissenschaft (260) — Geometrische Analysis (261).

Protest gegen die Mathematik in der Naturphilosophie des XVI. Jhs. (261) — Ablehnung der Proportionalität in der Ästhetik (262).

Goethes Stellung zur Syllogistik und Mathematik (263) — Ablehnung der quantitativen Methode in der Farbenlehre (264) — Methodische Bedeutung der Anschauung. Die Lehre vom Urphänomen (265) — Schopenhauer (266).

Digitized by Google

Vergleich der abendländischen und ostasiatischen Kulturentwicklung (267) — Qualitative Vorstellungsweise in der ostasiatischen Kultur (268) — Chinesische Landschaftsmalerei (268) — Stellung zur Linearperspektive und Luftperspektive (269) — Organische Auffassung der Körperformen (270) — Chinesische Plastik (271) — Chinesische Architektur (272) — Unterschied in der tektonischen Auffassung im Verhältnis zur griechischen Baukunst (273) — Raumauffassung (274) — Der Weg als Kompositionsprinzip (274) — Gartenkunst (275) — Chinesische Schrift (276) — Die Bedeutung des Bildsymbols (277) — Syntax (278) — Flektierende und nicht flektierende Sprachen (279) — Chinesische Dichtkunst (280) — Chinesische Musik (281) — Ethische Bewertung von Musik und Sitte (282) — Chinesische Philosophie. Taoismus (282).

Die geistige Entwicklung der Gegenwart in ihrem Gegensatz zur Vorstellungsweise der Renaissance (284) — Raum- und Zeitvorstellung in der modernen Physik. Relativitätstheorie (285) — Zeitvorstellung in der modernen Philosophie. Bergson (285) — Auflösung des perspektivischen Tiefenraumes in der Malerei (287) — Kubismus und Expressionismus (288) — Geometrisch-rationale und funktionelle Auffassung in der Baukunst (288) — Das moderne Theater (288) — Atonale Musik. Zwölftonsystem (289) — Moderne Heterophonie (290) — Schlußfolgerung (291).

ANMERKUNGEN:

Zur Einleitung 295
Zum 1. Kapitel 296
Zum 2. Kapitel 306
Zum 3. Kapitel 316
Zum 4. Kapitel 324
Zum 5. Kapitel 330
Zum 6. Kapitel 343
Zum 7. Kapitel 349

ABBILDUNGSVERZEICHNIS 355

NAMENSVERZEICHNIS 360

ERRATA 365

Digitized by Google

Digitized by Google

VORWORT.

Jedes Werk hat seinen Ursprung
in einem einzigen glücklichen Einfall.
Schopenhauer an Goethe.

Die Geschichte eines Gedankens ist ein Teil seiner Formgebung; sie ist etwas für ihn Wesentliches, das von ihm nicht getrennt werden kann. Der Einblick in die Art seines spontanen Auftauchens, seines Wachsens, sich Entfaltens und sich Wandelns ist zugleich Einblick in seine innere Struktur. Insofern ist die Aufzeichnung dieses Entwicklungsganges nicht bloß eine persönliche Angelegenheit, welche die Aufzeichnung nicht lohnte, sondern auch objektiv von einiger Bedeutung.

Den Ausgangspunkt dieser Arbeit bildete die spontane Einsicht in die Eigenart der Raumvorstellung der Renaissance als Simultanvorstellung und in die weittragende erkenntnistheoretische Bedeutung der Linearperspektive als des wichtigsten Symptomes dieser Vorstellungsweise. Eine erste, noch unsicher tastende Formulierung des Gedankens wurde 1920 in einem Vortrag im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie „Die Geburt der Renaissance" versucht. Ein Weiterverfolgen der damit aufgegriffenen Gedankengänge führte dazu, die Untersuchung von der künstlerischen Raumgestaltung auf die kosmisch-physikalische Raumvorstellung der Zeit auszudehnen, die im Kopernikanischen Weltbild ihren epochalen Ausdruck gefunden hat. Setzt dieses zwar die simultane geometrische Raumvorstellung der Renaissance voraus, so bedeutet es aber doch zugleich einen wesentlichen Fortschritt über sie hinaus: damit war das Problem des Barock angeschnitten. So bildete ein zweiter Vortrag „Kopernikus und das Raumproblem des Barock" im Jahre 1922, am gleichen Orte gehalten, die natürliche Fortsetzung. Andererseits mußte der Versuch einer Charakterisierung der räumlich-simultanen Vorstellungsweise der Renaissance notwendig das Problem einer Wesensbestimmung der Raumvorstellung in der Gotik aus sich heraus treiben: die Malerei ergab hiefür den Ausgangspunkt. Wiederum wurde der Gedanke in einem Vortrag „Das Erkenntnisproblem in der Kunst der Renaissance" gestaltet, den ich im Jahre 1923 auf Einladung Professor Richard Hamann's an der Universität in Marburg a. L. und an der Warburg-Bibliothek in Hamburg halten konnte. Gerade die präzise Fassung, zu welcher die kurz bemessene Zeit eines Vortrages nötigte, zeigte, wie vieles noch un-

Digitized by Google

geklärt und schwankend war. Ich mußte daher an die Leitung der Warburg-Bibliothek die Bitte richten, von der üblichen Veröffentlichung des Vortrages absehen zu wollen, und ich bin heute, da die Arbeit in gereifterer Form vorliegt, dankbar dafür, daß diese Bitte in einsichtsvoller Weise gewährt wurde. Es vergingen nun Jahre der Kleinarbeit. Die Untersuchung des Problems der Vorstellungsweise der Gotik in ihrem Gegensatze zur Renaissance dehnte sich immer mehr auf das ganze Mittelalter aus und zog notwendig auch die romanische Stilepoche als Vorstufe der Gotik in ihren Betrachtungskreis.

Schon in einem früheren Stadium war die Frage aufgetaucht, wie sich die Entwicklung außereuropäischer Kulturen zu den gewonnenen Ergebnissen verhielte. Orient und Exoten lockten in bedenkliche Fernen. Hier hieß es die Untersuchung in feste Schranken zwingen, sollte sie nicht ins Uferlose entströmen. So wurde der Versuch gemacht, wenigstens an einem Beispiel die grundsätzliche Verschiedenheit der Vorstellungsweisen aufzuzeigen, und zu diesem Zwecke wurde der abendländischen Geistesentwicklung die chinesische in großen Zügen gegenübergestellt.

Vor allem aber mußten die Hinweise auf Dichtkunst und Musik, die schon in den beiden Vorträgen in Deutschland, mehr intuitiv geahnt als wirklich begründet, ausgesprochen worden waren, ausgearbeitet werden. Ich war mir des Gewagten eines solchen Unterfangens, das in dem Übergriff auf fremde Forschungsgebiete gelegen ist, wohl bewußt; und gerade diese Bedenken ließen mich zögern, mit der Veröffentlichung der Arbeit hervorzutreten. Es zeigte sich bei einem tieferen Eindringen in die fremde Materie immer mehr, daß bei der zum Teil neuartigen Problemstellung eine wissenschaftlich begründete Darstellung nicht einfach auf den Forschungsergebnissen der betreffenden Disziplin aufgebaut werden kann, sondern daß sie nach Möglichkeit auf die primären Quellen zurückgehen muß.

Ich möchte vor allem Professor Karl Blessinger (München) meinen aufrichtigsten Dank aussprechen für die Unterstützung, die er mir bei meinen musikgeschichtlichen Studien durch zahlreiche wertvolle Anregungen und Hinweise angedeihen ließ; ferner Professor Robert Haas, der mir in der Musikalienabteilung der Nationalbibliothek in Wien ein liebenswürdiger Führer und Berater war. Wichtige Anregungen und Einführung in die Literatur der historischen Kartographie danke ich Professor Hugo Hassinger (Basel) und Dozenten Hans Mžik (Wien). Besonders verpflichtet fühle ich mich Professor Günther Müller (Freiburg i. Ü.) und Professor Erwin Panofsky (Hamburg) für die Durchsicht des Manuskriptes und letzteren für seine offene Aussprache darüber, die mir bei der letzten Überarbeitung Anlaß zu mancher klareren Formulierung wurde. Wenn ich meinem alten Freunde Heinz Siller danke, so weiß ich, daß Dank

Digitized by Google

hier nicht das richtige Wort ist. In langen, fruchtbaren Gesprächen wurden die gärenden Gedanken geformt und geklärt, so daß ich ihn in geistiger Verbundenheit meinen ständigen Weggenossen auf oft steilem Pfade nennen möchte. Für Beschaffung von Bildmaterial danke ich Marie Luise Gothein (Heidelberg), Dozenten Carl Niessen (Köln), Geheimrat William Stern (Hamburg), Dr. Melanie Stiassny (Wien), Professor Friedrich Winkler (Berlin), der Universität in Stockholm und dem Institut für Kultur- und Universalgeschichte in Leipzig, wo mir vor allem Dr. Schönebaum große Dienste geleistet hat. Bei der Arbeit in den Bibliotheken haben mich besonders Dr. Karola Bielochlawek, Dr. Joseph Gregor und Dr. Robert Teichl unterstützt. Schließlich möchte ich noch danken Dr. Benno Filser für das verständnisvolle Eingehen auf alle Wünsche bei der Herausgabe und Dr. Künstler für seine Mühewaltung bei der Drucklegung.

Worum es sich mir bei der Detailarbeit und bei der Erweiterung der Untersuchung auf Nachbargebiete immer wieder gehandelt hat, ist die ernstliche Prüfung, ob sich der Grundgedanke als tragfähig erweist, ob sich die methodische Richtung, die damit eingeschlagen wird, wie in der Geschichte der bildenden Künste, von denen ich als meinem eigenen Fachgebiete ausgegangen bin, auch in den verwandten Disziplinen fruchtbar zeigt. Dieser Grundgedanke steht in erster Linie zur Kritik.

Schließlich gilt gerade für ein Unternehmen wie dieses das Wort Goethes: „Eine Geschichte ist immer eine bedenkliche Sache, denn bei dem redlichsten Vorsatz kommt man in Gefahr, unredlich zu sein; ja wer eine solche Darstellung unternimmt, erklärt zum voraus, daß er manches ins Licht, manches in Schatten setzen wird".

Digitized by Google

Digitized by Google

EINLEITUNG.

In der Entwicklung der neueren kunstgeschichtlichen Forschung sind deutlich drei Phasen zu unterscheiden: eine Kulturgeschichtliche, die aus den äußeren Bedingungen, aus den geographischen, politischen und wirtschaftlichen Verhältnissen die Kunstentwicklung zu erklären sucht oder zumindest ihr damit Rahmen und Hintergrund gibt, eine Formgeschichtliche, die im Gegensatz zur vorhergehenden die künstlerischen Erscheinungen isoliert, den Stilwandel als immanente Entwicklung faßt und damit zugleich die methodische Autonomie ihres Faches aufstellt, und eine Geistesgeschichtliche, die wiederum zur synthetischen Auffassung zurückstrebt, diese aber nicht aus den äußeren Gegebenheiten, sondern aus den treibenden geistigen Kräften abzuleiten versucht und mit dem Hinweis darauf, daß die Kunst das feinste Organ der Geistigkeit einer Zeit sei, nun selbst Führerrolle unter den „Geisteswissenschaften" beansprucht.

Gleichviel ob diese Forderung, wie sie Dvořák aufgestellt hat[1], auch wenn der Begriff der Kunstgeschichte im weitesten Sinne gefaßt und auf alle Kunstgattungen ausgedehnt wird, gerechtfertigt ist oder nicht, jedenfalls ergibt sich aus der geistesgeschichtlichen Problemstellung ein anderes methodisches Verhältnis der einzelnen geschichtlichen Disziplinen zu einander. Mag auch jede Disziplin entsprechend der Eigenart des von ihr bearbeiteten Materiales ihre selbständigen Methoden ausbilden — eine jede Problemstellung treibt ja notwendig auch ihre besondere methodische Behandlung aus sich heraus — so werden doch die Fragen, auf die hin das verschiedenartige Material untersucht werden soll, gleichartig sein müssen, so daß die Ergebnisse der Einzelforschungen untereinander vergleichbar sind. Nicht die methodische Selbständigkeit der historischen Einzeldisziplinen wird also in Frage gestellt, sondern nur ihre methodische Einstellung auf das ihnen Gemeinsame und Übergeordnete wird gefordert. Die methodische Aufgabe der Geistesgeschichte kann also nicht darin bestehen, gleichzeitige Einzelerscheinungen verschiedener Geistesgebiete unmittelbar miteinander zu vergleichen und in Beziehung zu setzen, sondern nur darin, sie auf gemeinsame geistige Voraussetzungen zurückzuführen.

Eine unklare Einsicht in diese Problemstellung ergibt mannigfache Irrtümer und Mißverständnisse.

Digitized by Google

Die Voraussetzung einer inneren Einheit in allen geistigen Äußerungen einer Zeit verleitet nur allzu leicht dazu, von vorneherein eine strenge Parallelität der Entwicklung anzunehmen, die man dann durch einen unmittelbaren Vergleich der gleichzeitigen Erscheinungen um jeden Preis nachweisen möchte. Eine unvoreingenommene Geschichtsbetrachtung zeigt dagegen, daß eine solche Übereinstimmung keineswegs besteht, ja daß sogar zwischen naheverwandten Gebieten, etwa den verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten der bildenden Künste oder den Grundformen der Dichtkunst im Entwicklungsgange weitgehende Abweichungen, zeitliche Verschiebungen und Verwerfungen sich zeigen, welche die Zulässigkeit einer solchen vergleichenden Methode ernstlich in Frage stellen. Tatsächlich hat man auch daraus die Folgerung einer grundsätzlichen Ablehnung gezogen, wie sie Moser auf dem Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1924 in scharfer Weise formuliert hat[8]. Doch auch dies erscheint vorschnell. Die methodische Berechtigung der Fragestellung nach einer inneren Beziehung und Bindung gleichzeitiger oder von dem gleichen kollektiven Subjekte ausgehender Geisteserscheinungen an sich kann nicht bestritten werden, soll nicht jede überindividuelle geistige Einheit eines Volkes oder einer Volksgruppe, einer Kulturgemeinschaft oder einer Zeitperiode verneint werden. Die nachweislichen Abweichungen von einer strengen Parallelität des Ablaufes beweisen nicht das Unberechtigte der Fragestellung, sondern nur das Unzulängliche der Antwort. Es erscheint daher als eine wissenschaftliche Pflicht, dem Probleme methodisch näher zu treten.

Gerade die Feststellung entscheidender Divergenzen in der Entwicklung auf verschiedenen Geistesgebieten wird zu der Fragestellung nötigen, worin diese Abweichungen bestehen, in welchem Verhältnis sie zu den übereinstimmenden Entwicklungstendenzen stehen, inwieweit sie aus der besonderen Eigenart der Ausdrucksweise der verschiedenen Disziplinen oder den verschiedenartigen äußeren Entwicklungsbedingungen zu erklären sind. Curt Sachs hat von der Musikgeschichte ausgehend nachzuweisen versucht, daß einheitliche geistige Tendenzen aus inneren Ursachen, entsprechend der Ausdrucksform der Künste und entsprechend der verschiedenen Veranlagung und Begabung der Träger der künstlerischen Entwicklung, in verschiedenen Künsten auch ganz verschiedene Formen annehmen, in verschiedener Intensität auftreten und mit wesentlichen zeitlichen Verschiebungen zur Entfaltung gelangen. Aus dieser Betrachtung sucht er bestimmte, allgemein gültige Grundgesetze für diese Abweichungen zu gewinnen: „Ruhige, statische Stile bevorzugen die bildenden Künste derart, daß die musikalische Schöpferkraft zurücktritt; bewegte, dynamische Stile verlegen den Akzent auf die Seite der Tonkunst. Anfang und Ende der Stile fallen niemals zusammen. Dynamische Stile erscheinen in der Musik wesentlich früher

Digitized by Google

als in der bildenden Kunst und erlöschen später. Das Umgekehrte findet in statischen Stilen statt"[3]. Zweifellos handelt es sich hier um einen wichtigen, ausbaufähigen Gedanken; wenn sich auch sogleich Einwände regen — ist etwa im dynamischen Stil der Gotik die Baukunst schöpferisch weniger bedeutend als die Musik? — die erkennen lassen, daß die Probleme doch noch weit komplizierter sind.

Aus dem Bestreben, verschiedenartige, gleichzeitige Erscheinungen unmittelbar in Beziehung zu setzen, ergibt sich vielfach noch eine andere Begriffsverwirrung. Von der Frage nach den geistigen Prinzipien, die den verschiedenartigen Äußerungsformen einer Zeit gemeinsam sind, muß grundsätzlich die nach der wechselseitigen Beeinflussung geschieden werden. Es ist J. Sauer durchaus zuzustimmen, wenn er mit Bezug auf Erwin Rosenthals Giottobuch dagegen Stellung nimmt, daß die Theorie des Schönen in der Hochscholastik bei deren rein spekulativem Charakter „eine derart fundamentale Wesenswandlung, wie sie sich in der mittelalterlichen Kunst vollzieht, hätte veranlassen können"[4]. Unmittelbare Einflüsse der Philosophie auf die bildenden Künste werden schon wegen des verschiedenen charakterologischen Typus ihrer Träger selten sein; sie werden sich auch naturgemäß eher im Inhaltlichen durch gelehrte Programme der Auftraggeber als im Formalen der selbständigen Sphäre des Künstlers äußern. Aber die Erforschung solcher unmittelbarer Einflüsse — vom kulturgeschichtlichen Standpunkt sicherlich auch von Wichtigkeit — betrifft doch etwas ganz anderes als das, was wir als die geistesgeschichtliche Fragestellung umschrieben haben.

Wenn Panofsky die Schönheitstheorie eines Marsilio Ficino mit den gleichzeitigen Werkstattheorien in den bildenden Künsten für unvergleichbar erklärt[5], so hat er insofern vollkommen recht, als es sich bei Ficino um rein logische Deduktionen im Sinne des Platonismus und Neoplatonismus handelt, während die praktische Kunsttheorie, selbst ein so stark literarisch-philologisch beeinflußtes Werk wie die zehn Bücher Alberti's über die Baukunst, in der reinen Anschauung und der praktischen Kunstübung wurzelt. Trotzdem sind diese wie jene in der gleichen Geistigkeit ihrer Zeit beheimatet. Panofsky hat auch darin recht, wenn er den ästhetisch-spekulativen Anschauungen jedes unmittelbare, lebendige Verhältnis zur gleichzeitigen Bildkunst abspricht. Aber Kunstfremdheit, ja sogar Kunstfeindlichkeit einer philosophischen Richtung, wie etwa bei Plato, sprechen noch nicht dagegen, in ihr die gleichen geistigen Voraussetzungen nachweisen zu können, die auch die gleichzeitige Kunstentwicklung bestimmen. Selbst sich widerstreitende symptomatische Erscheinungen können doch die gleiche Wurzel haben. Wir werden, um diese tiefer liegende gemeinsame psychologische Unterschichte aufzudecken, vor allem die philosophischen Systeme nicht allein auf ihren logischen Aufbau und ihre Grundthesen hin zu untersuchen

Digitized by Google

haben, sondern vielmehr auf die ästhetischen Prinzipien achten müssen, welche die Struktur der Gedanken und ihre Tektonik bestimmen, auf die entscheidenden Vorstellungen, an denen die leitenden Gedanken entwickelt werden und die diese, ausgesprochen oder unausgesprochen, exemplifizieren, auf die treibenden psychischen Motive, „die moralischen (oder unmoralischen) Absichten", nach einem boshaften Worte Nietzsche's, die „in jeder Philosophie den eigentlichen Lebenskern ausmachen", auf ihre innere, oft verdeckte Problematik. Erst damit bekommen wir jenes Material zur Hand, das geistige Erscheinungsformen verschiedener Art, wie es philosophische, wissenschaftliche und künstlerische Äußerungen sind, miteinander vergleichbar macht. Denn „das meiste bewußte Denken eines Philosophen ist durch seine Instinkte heimlich geführt und in bestimmte Bahnen gezwungen" [6].

Damit gelangen wir aber zu der Grundfrage einer geistesgeschichtlichen Methodologie, inwieweit und unter welcher Voraussetzung eine Vergleichbarkeit heterogener Erscheinungen überhaupt möglich ist. Die Gefahr eines jeden primären Vergleichsversuches liegt, wie schon Meumann gezeigt hat, im Analogieverfahren. Solche Analogien liegen vor, wenn z. B. die gotische Baukunst mit der Scholastik, die gleichgerichtete Stimmführung in der spätmittelalterlichen Musik mit dem gleichsinnigen Linienschwung in der Bildkunst (C. Sachs[7]), die Farbigkeit der venetianischen Malerei im Gegensatz zum zeichnerischen Stil der Florentiner mit der polyphonen Instrumentalmusik der Venetianer gegenüber der Monodie der Florentiner Schule (C. Sachs[8], Voß[9]) gleichgestellt werden. In allen diesen und ähnlichen Fällen handelt es sich um eine bloße Zuordnung auf Grund subjektiver, gefühlsmäßiger Assoziationen und symbolischer Deutungen, der ein reales Bezugsystem fehlt oder für die ein solches zumindest nicht nachgewiesen ist. „Der gemeinsame Fehler aller dieser Analogiebildungen ist der, daß an Stelle des verwandten Gefühlstones, der gewöhnlich Anlaß zu jenen Wortbildungen gegeben hat, eine logische oder sachliche Beziehung der betreffenden Vorstellungs- und Empfindungsgebiete gesetzt wird." (Meumann.)[10]

Das besagt nicht, daß derartige Analogiebildungen wertlos und als unwissenschaftlich rundweg abzulehnen seien; vielfach ist in ihnen gefühlsmäßig und intuitiv eine tiefer liegende Wesensgemeinschaft richtig erfaßt. — Es bleibt doch sehr fraglich, ob in der Beurteilung und Wertung des bekannten Paradoxon der Romantik von der Architektur als gefrorener Musik nicht doch Goethe, der es als einen „schönen Gedanken" anspricht, tiefer und feiner empfunden hat als Meumann, der es mit pedantischer Wissenschaftlichkeit als einen „sinnlosen Wortmißbrauch" aburteilt[11]. — Schon die primitive Ausdrucksweise ist von solchen Zuordnungen und bildhaften Übertragungen erfüllt; ja unsere Sprache ist so durchsetzt davon, daß wir uns allein durch die sprachliche Gebundenheit

Digitized by Google

unseres Denkens nur schwer hievon freizumachen vermögen. So sprechen wir von hohen und tiefen Tönen, von grellen und schreienden, kalten und warmen Farben, von einer gehobenen und gedrückten Stimmung usw. In diesen Verknüpfungen von Vorstellungen aus verschiedenen Sinnesgebieten kommen zweifellos psychophysische Zusammenhänge zum Ausdruck, die mit Umgehung des rationalen Denkens gefühlsmäßig erfaßt werden. Darauf beruht auch die Verbindung von Ton- und Raumvorstellungen, von Tönen und Farben, geometrischen Formen mit metaphysischen und religiösen Ideen, alles Analogien, die tatsächlich vorgenommen werden und die in der Geistesgeschichte eine bedeutsame Rolle spielen. Bis in die höchsten Denkformen, bis in die subtilsten philosophischen Systeme sehen wir solche Analogiebildungen unter logischem, erkenntnistheoretischem, metaphysischem Gewande sich einschleichen.

Die wissenschaftliche Bedeutung des Analogieverfahrens liegt vor allem in seinem heuristischen Wert, indem es innere Zusammenhänge intuitiv, gefühlsmäßig aufdeckt und damit der exakten Forschung den Weg weist. Solche gefühlsmäßige Beziehungen „schaffen Mittelbegriffe, Brücken, Leitern, Krücken und wie das alles heißt. Eine analogische oder symbolische Fiktion wird durch sie versucht. Sie sind ein brauchbares Mittel für die Forschung. Sie können verschwinden, wenn sie ihren Dienst geleistet haben. Dieser Dienst besteht in der Erstellung von Tatsachen, die auf anderen Wegen schwer zu ergründen wären." (Walzel.)[12] Wir müssen uns aber dabei immer klar sein, daß die Aufstellung einer Analogiebeziehung erst der wissenschaftlichen Formulierung und Begründung bedarf. Dies kann entweder dadurch geschehen, daß die Parallelordnung verschiedenartiger Vorstellungen oder Empfindungen als eine gesetzmäßig bedingte nachgewiesen wird, z. B. daß bestimmten Tonvorstellungen bestimmte Raum- oder Farbvorstellungen entsprechen, wie dies die experimentelle Psychologie festzustellen versucht, deren Ergebnisse aber bis jetzt für die geistesgeschichtliche Forschung noch wenig zu bieten vermochten, oder daß die subjektiven, gefühlsmäßigen Zuordnungen auf die den verglichenen Erscheinungen gemeinsame, zureichende Grundursache zurückgeführt werden.

Alles Vergleichen setzt Gleichartigkeit des zu Vergleichenden voraus; ein Vergleich ist daher nur in bezug auf Gleichartiges, nur in bezug auf ein gemeinsames Tertium comparationis möglich. Eine Grundforderung der geistesgeschichtlichen Methodologie ist daher, daß beim Vergleich von Erscheinungen verschiedener Geistesgebiete dieser nach Kategorien erfolgt, die ihnen gemeinsam sind und nur insoweit sie ihnen gemeinsam sind. So können Raumkategorien wohl dem Vergleiche von Bildkünsten untereinander zugrunde gelegt werden, nicht aber dem Vergleich von Bildkunst mit Musik. Denn sobald wir räumliche Vorstellungen in die akustisch-musikalischen Vorstellungen hineintragen, verglei-

Digitized by Google

chen wir nicht mehr Gleichartiges miteinander, sondern subjektive Empfindungen und symbolische Ausdeutungen, wie z. B. wenn die Raumentwicklung der Bildkünste in der Renaissance mit der gleichzeitigen „räumlichen" harmonischen Musik verglichen wird. Die Ungenauigkeit einer solchen Zuordnung liegt einerseits darin, daß harmonische Vorstellung mit räumlicher Vorstellung gleichgesetzt wird, andererseits darin, daß die Raumvorstellung in den Bildkünsten der Renaissance als im besonderen Maße oder im höheren Maße als räumlich angenommen wird als die bildliche Raumvorstellung der vorhergehenden Stilperiode, die in den Bildkünsten doch notwendigerweise auch auf Raumvorstellungen beruht, ohne daß das Wesen der Raumvorstellung der Renaissance bzw. der Wesensunterschied dieser zur gotischen Raumvorstellung näher bestimmt wird. Dabei möchte ich bemerken, daß ich grundsätzlich dem in dieser Analogiebildung ausgedrückten Gedanken beistimme, wie sich aus den späteren Ausführungen ergeben wird, daß es sich mir somit nur um die Art der Formulierung und der Begründung handelt. Umgekehrt verhält es sich, wenn wir die Begriffe des Rhythmus und der Bewegung auf die Bildkünste anwenden, und etwa die Entwicklung der Mensuration in der gotischen Musik mit dem „Rhythmus" gotischer Innenräume vergleichen. Selbst die Übertragung solcher Fachausdrücke, wie Statik, Rhythmus, aus einem Geistesgebiet in das andere und ihre wechselseitige Verwendung erscheint, streng genommen, nur dann zulässig, wenn ihre besondere übertragene Bedeutung kunstwissenschaftlich geklärt ist, bzw. die ihnen gemeinsame psychologische Grundform bestimmt ist [13].

Aus diesen Erwägungen ergibt sich auch das methodisch Bedenkliche der Versuche, die Wölfflin'sche Grundbegriffe unmittelbar auf die Musik oder die Dichtkunst zu übertragen. Die Polaritäten „Linear" und „Malerisch", „Fläche" und „Tiefe" sind nur in der räumlichen Formgebung denkbar und lassen sich nicht einfach auf den zeitlichen Ablauf der Musik anwenden. Linear und malerisch mit monodisch und polyphon gleichstellen (C. Sachs)[14] ist Zuordnung per analogiam, wenn sich auch zweifellos eine tiefere Bedeutung darin ausspricht.

Ähnlich verhält es sich mit A. Riehl's Gleichstellung des visuellen Fernbildes im Sinne von Hildebrandt's „Problem der Form" mit dem „zeitlichen Fernbild" der Erinnerungsvorstellung, die eine Dichtung nach dem Genusse des Ganzen zurückläßt, bzw. dem Vergleich der Bildebene und der Hintergrundfläche eines Bildes in perspektivischem Sinn mit der Anfangslage und der Schlußsituation eines dramatischen Werkes [15].

Mit Recht verlangt daher O. Walzel: „Die Kategorien Wölfflins dürfen natürlich nur dann auf das Gebiet der Dichtung übertragen werden, wenn sie Formeigentümlichkeiten bezeichnen, die ebenso der Dichtung wie der Bildkunst zukommen" [16].

Digitized by Google

Anders liegt demnach der Fall bei den folgenden Begriffspaaren Wölfflins: der geschlossenen und offenen Form, der Einheit und Vielheit, der Klarheit und Unklarheit. Hier handelt es sich tatsächlich um Vorstellungsformen, die nicht an die räumliche Bestimmung gebunden sind, und die daher ebenso im Bereiche des Zeitlichen anwendbar sind. Wenn Sachs als Beispiel der geschlossenen und offenen Form in der Musik auf die formale Geschlossenheit des Tonsatzes in der Renaissance hinweist, die auch bei jambisch-anapästischem Rhythmus des Textes den Auftakt verschmäht und mit einem vollen Takt einsetzt, während die Barockmusik den prokatalektischen Einsatz bevorzugt [17], so handelt es sich hiebei tatsächlich nicht mehr um bloße Analogien, sondern um den Ausdruck der gleichen Formauffassung durch verschiedene Ausdrucksmittel. Trotz ihrer methodischen Berechtigung ist aber doch die von Sachs aufgezeigte Parallelität der stilistischen Erscheinungen in Bildkunst und Musik nicht vollkommen befriedigend. Das, was er als „offene Form" in der Musik nachweist, ist doch für den Stilwandel von der Renaissance zum Barock in der Musik nicht in gleicher Weise charakteristisch, wie es die gleiche Antithese Wölfflin's für die bildenden Künste ist. Während Wölfflin tatsächlich ein Wesentliches trifft, scheint die Übertragung auf die Musik doch nur ein Peripheres zu berühren. Eine geistesgeschichtliche Erklärung des verschiedenartigen Stilwandels in verschiedenen Künsten als des Ausdruckes gleichgerichteter geistiger Tendenzen wird aber nur dann als befriedigend anzusehen sein, wenn damit für die verschiedenen Geistesgebiete in gleicher Weise das Entscheidende und Wesentliche erfaßt wird. So zeigt sich, daß die Polaritäten Wölfflin's ihrem rein formalen Charakter entsprechend doch in der formalen Bedingtheit des bestimmten Darstellungsgebietes, für das sie aufgestellt wurden, befangen bleiben.

Einen anderen Versuch der Übertragung kunstgeschichtlicher Kategorien auf die Musikwissenschaft hat Robert Lach auf Grundlage der methodischen Grundbegriffe Strzygowski's unternommen[18]. Er geht dabei von der richtigen Erkenntnis aus, daß nur solche Kategorien anwendbar sind, denen als Substrat ein gleichartiges Tatsachenmaterial in beiden Kunstgattungen entspricht. In diesem Sinne versucht er primärästhetische Prinzipien aufzustellen, die der Struktur und Ausdrucksform beider Künste gemeinsam und eigentümlich sind. Damit wird tatsächlich eine psychologische Grundlage für einen Vergleich gewonnen. Solche Prinzipien erkennt er im Rhythmus — der „Wiederkehr derselben Einheit in gleichen Abständen" — in der Symmetrie- und Parallelkonstruktion des kompositionellen Aufbaues, in der „Profilation", dem Hervorheben inhaltlich und kompositionell wichtiger Gliedstellen. Doch auch hier ergeben sich sogleich bedeutende Schwierigkeiten bei dem Versuche einer Anwendung derartiger kunstwissenschaftlicher Zuordnungen auf die geschichtlichen Tatsachen. Wenn Lach z. B.

Digitized by Google

in der musikalischen Entwicklung für die Ausbildung des symmetrischen Aufbaues einen Höhepunkt im XVIII. Jahrhundert feststellt und dies an Joh. Seb. Bach und Haydn exemplifiziert, so muß der Kunsthistoriker darauf erwidern, daß die bildende Kunst gerade in dieser Zeit einen Auflösungsprozeß hinsichtlich des symmetrischen Aufbaues durchmacht und zu einer asymmetrischen Kompositionsweise tendiert. So zeigt sich auch hier, wie bei den Wölfflin'schen Grundbegriffen, daß gleichartigen Erscheinungen, wie sie auf Grund eines kategorialen Vergleiches einander zugeordnet werden, in verschiedenen Künsten eine ganz verschiedene Bedeutung und Wertigkeit zukommen kann[19].

Wir gelangen damit zur Frage der methodischen Berechtigung der kategorialen Betrachtung an sich, bzw. zur Frage, inwieweit diese zu einer geistesgeschichtlichen Erklärung der Erscheinungen dienlich ist. In seiner letzten Äußerung zur geistesgeschichtlichen Methodologie vertritt Walzel die Anschauung, daß die kategoriale Betrachtung zwar die Handhabe bietet, die Wesenszüge eines Kunstwerkes besser zu bestimmen, es besser „sehen" zu lernen, es reinlicher und greifbarer zu analysieren, daß sie aber nicht zu einem synthetischen Aufbau geeignet sei, da sie hiezu verwendet, leicht zu Widersprüchen führe [20]. Schärfer gefaßt kann man sagen, daß die Kategorien nur ein Bezugsystem abgeben, in dem die Erscheinungen, insoweit sie überhaupt diesem Bezugsystem angehören, ihrer Besonderheit nach bestimmt und festgelegt und damit untereinander verglichen werden können; daß aber diese kategoriale Wesensbestimmung keineswegs eine Erklärung der damit aufgezeichneten Übereinstimmungen und Verschiedenheiten beinhaltet. Mit Recht warnt Walzel davor, „Gestaltkategorien" mit Weltanschauung schlechthin zu identifizieren. So stellt sich die kategoriale Betrachtung an sich nur als ein Hilfsmittel der geistesgeschichtlichen Methodologie dar.

Die Untersuchung muß tiefer dringen. Sie darf nicht dabei stehen bleiben, die Erscheinungen nach einem logisch-formalen Prinzip in Beziehung zu setzen, sondern sie muß diese auf ein ursächliches-reales Prinzip zurückzuführen suchen. Fragen wir nach einem solchen Prinzip, so muß sich dieses vor allem als wirksame Ursache im Stilwandel erkennen lassen; wir werden es nicht so sehr aus dem Vergleich gleichzeitiger Erscheinungen an sich, als vielmehr aus dem Vergleich der entscheidenden Tendenzen der stilistischen Entwicklung erschließen können. In diesem Sinne stimme ich auch H. J. Moser zu: „Stilvergleiche erachte ich nur in den größten Kategorien, d. h. in der gemeinsamen kulturellen Grundstellung der entsprechenden Meister, und in den kleinsten Kategorien, d. h. den modischen Außenschnörkeln gleichzeitiger Leistungen für möglich, nicht aber in den mittleren, wo man sie — kunsttheoretisch begreiflich — bisher meist zu erweisen versucht hat, weil hier die technischen Bedingungen und die

Digitized by Google

geschichtlichen Reifezustände gleichzeitiger Künste bis zur Unvergleichbarkeit verschieden sind" [21].

Nehmen wir eine den gleichzeitigen Entwicklungstendenzen gemeinsame, einheitliche geistige Entwicklungsursache an, durch die das Wesen der geistigen Physiognomie einer Zeit in der Totalität ihrer geistigen Äußerungen bestimmt wird, so wird als nächste Frage die nach dem Träger dieser geistigen Entwicklung, nach dem Subjekt der sie bestimmenden geistigen Kräfte und Auswirkungen zu stellen sein. Gerade um diese Frage ist in letzter Zeit ein seltsamer Universalienstreit entbrannt. Man kann ihn etwa so formulieren: Sind Kultur- und Stilbegriffe, wie Gotik, Humanismus, Barock, ideelle Realitäten oder bloße nomina, Sammelnamen für phänomenologische Komplexe? So hat Cysarz in Anschluß an Gundolf mit großer Entschiedenheit die These vertreten, „daß die anthropomorphe Deutung von Gebilden wie Scholastik und Patristik grundsätzlich keine andere Einstellung fordert als etwa die Auslegung sämtlicher Werke Klopstocks als Ausstrahlung *eines* Wesens Klopstock" [22]. Und in ähnlicher Weise hat Oswald Spengler Kulturepochen als anthropomorphe, individuelle Wesenheiten beschrieben, denen ein ihnen eigentümlicher, in sich geschlossener Lebensablauf zukommt. Träger des geschichtlichen Geschehens sind hier subjektive, d. h. im Subjekt des Betrachters verankerte Ideen, als deren Entelechie und Selbstverwirklichung die geschichtlichen Erscheinungen aufzufassen sind. Für Cysarz ist daher „das ‚Wesen' eben nirgends real als in wesenschaffenden, wesenfindenden Persönlichkeiten". Ist die Wesenheit nur im betrachtenden Subjekt begründet, besitzt sie nur in ihm ideelle Realität, dann sind die den geschichtlichen Erscheinungen als objektive Realitäten unterstellten Ideen als wirksame Subjekte dieser Erscheinungen nur Spiegelungen der subjektiven Ideen des Betrachters im geschichtlichen Geschehen, indem diese Ideen durch die ihnen zugeordneten geschichtlichen Erscheinungen als ihren Ausdrucksformen und Symbolen ihre Definition erhalten. Damit zeigt sich aber auch, daß doch zwischen der Idee „Klopstock" und der Idee „Barock" als Träger der ihnen zugeordneten geschichtlichen Erscheinungen ein grundsätzlicher Unterschied besteht. Die historische Wesenheit „Klopstock" ist durch die Totalität der Erscheinungen bestimmt, die an ein bestimmtes reales Subjekt als ihren Träger, eben an die Person Klopstock's, gebunden sind. Das heißt nicht, daß die Totalität der Erscheinungen notwendig ist, um das Wesen Klopstock's zu erfassen, sondern nur daß die supponierte Wesenheit diese Totalität grundsätzlich umfassen muß, daß alle geschichtlichen Erscheinungs- und Äußerungsformen des Individuums „Klopstock" dieser supponierten Wesenheit „Klopstock" entsprechen müssen. Ganz anders bei dem Begriff „Barock". Er umfaßt einen Erscheinungskomplex, der allein durch den besonderen Gesichtswinkel bestimmt wird, unter dem die

Digitized by Google

geschichtlichen Erscheinungen betrachtet werden. Wir können daher Erscheinungen verschiedener Zeiten, etwa die Spätantike, die zweite Hälfte des Quattrocento (den Altersstil Donatello's und Boticelli's, Filippino Lippi), wie die Periode vom XVI. bis zum XVIII. Jahrhundert unter diesem Gesichtswinkel betrachten und sprechen damit eine besondere Wesensverwandtschaft zwischen diesen verschiedenen Erscheinungskomplexen aus. Aber umgekehrt können wir auch dieselbe Periode unter verschiedenen ideellen Gesichtswinkeln ansehen, etwa das Barock des XVII. Jahrhunderts unter dem des Klassizismus (Bernini im Gegensatz zu Borromini, Bellori als Gegenspieler Passeri's) oder die Frührenaissance unter dem der Romantik (W. Weisbach). Bestimmen wir aber das Wesen des „Barock" objektiv durch die Totalität der geistigen Erscheinungen einer zeitlich und örtlich bestimmten Kulturperiode, so gewinnen wir allerdings grundsätzlich das gleiche Verhältnis dieser Wesensbestimmung zu den realen geschichtlichen Erscheinungen wie bei dem Problem „Klopstock", nur daß es sich hier um ein Kollektivsubjekt handelt, aber wir geben damit auch die ideelle Einheit der Wesenheit „Barock" auf.

Etwas anders verhält es sich, wenn wir Begriffe wie Patristik oder Scholastik, die Cysarz ebenfalls als gleichwertige Beispiele anführt, untersuchen. Wir können wiederum unter Scholastik eine bestimmte Wesenheit in der mittelalterlichen Philosophie verstehen, die sich in bestimmten Erscheinungen der mittelalterlichen Philosophie äußert, oder wir können die Wesenheit der mittelalterlichen Philosophie in ihrer Gesamtheit damit bezeichnen. Im letzteren Falle wird wiederum eine objektiv bestimmte Totalität damit umfaßt, diese Totalität der Erscheinungen wird aber nicht durch die Einheit eines Subjektes oder Kollektivsubjektes bestimmt, sondern durch ein bestimmtes Geistesgebiet in einer bestimmten zeitlichen und lokalen Abgrenzung. Wir können nun zweifellos das Wesen eines solchen Erscheinungskomplexes bestimmen oder mit den Worten von Cysarz die Totalität dieser Erscheinungen „als die Symbole je e i n e s Wesens betrachten", haben wir aber damit tatsächlich das wirksame Prinzip erfaßt, durch das dieser Erscheinungskomplex als ein Wirkendes und Gewordenes und damit als ein geschichtliches Geschehen verstanden wird? Wir schneiden damit das Problem der immanenten Entwicklung an. Wenn wir in der Geschichte der Malerei oder Musik, der Rechtsgeschichte oder der Soziologie von einer Immanenz der Entwicklung sprechen, so kann dies doch nur bedeuten, daß diese Immanenz in der besonderen geistigen Struktur dieser Geistesgebiete gelegen ist, daß sie Ausdruck der in dieser Struktur begründeten objektiv-formalen Bedingungen ist, unter denen die geistigen Kräfte einer Kulturperiode in diesen bestimmten geistigen Ausdrucksformen zur Realisierung gelangen. Die Immanenz ist daher in diesem Sinne der Inbegriff der potentiellen Möglichkeiten, die

Digitized by Google

in einer besonderen geistigen Ausdrucksform, etwa der Malerei oder Musik, beschlossen sind und die erst im geschichtlichen Ablauf zu ihrer Entfaltung gelangen. Diese Immanenz kann aber nicht als das wirksame Prinzip angesehen werden, daß diese Entfaltung verursacht und ihren besonderen geschichtlichen Ablauf bedingt.

Das bedeutet nicht, daß die Wesensforschung in jenem ideellen Sinne, d. h. die Erklärung historischer Erscheinungskomplexe aus einer supponierten individualen Wesenheit, methodisch unzulässig oder wertlos wäre, aber sie ist für die Geistesgeschichte nur Wegbereiter, nicht Endziel. Damit, daß wir ein Kunstwerk, einen legislativen Akt, eine Gesellschaftsform als komplexe, individuale Erscheinungsformen auf ihr Wesen zu bestimmen, sie als „symbolische Formen" zu verstehen versuchen, haben wir geisteswissenschaftliche, aber nicht geistesgeschichtliche Arbeit geleistet. Um diese Wesensbestimmungen geschichtlich zu werten, müssen wir sie in den geschichtlichen Ablauf einbauen, sie zu einander und zu der Totalität der geschichtlichen Erscheinungen in Beziehung setzen und sie auf die realen geschichtlichen Subjekte zurückführen, deren Ausdrucks- und Gestaltungsformen die diesen Wesensbestimmungen entsprechenden Erscheinungskomplexe sind. Nur die realen Subjekte der geistigen Äußerungen können wir als die Träger der wirksamen geistigen Kräfte der Entwicklung ansehen. Reales Subjekt aller schöpferisch gestaltenden Kraft ist aber in der Geschichte als Menschheitsgeschichte nur der Mensch als Einzel- oder Kollektivpersönlichkeit. Es ist zweifellos möglich, den universalhistorischen Prozeß als Auswirkung eines überindividuellen, überirdischen Prinzipes zu betrachten — als Erlösungs- und Heilsgeschichte wie beim hl. Augustin, als Entwicklung eines absoluten Weltgeistes zur Vollendung seiner Selbsterkenntnis wie bei Hegel — aber eine solche Betrachtung ist nicht Angelegenheit der Geschichtswissenschaft, sondern der Religion, der Metaphysik. Für die Geschichtswissenschaft kann die geistig wirksame Ursache nur in den psychischen Kräften des Menschen gelegen sein, Geschichte kann nur aus diesen psychischen Kräften verstanden werden: dies ist nicht Ergebnis, sondern notwendige Voraussetzung ihrer Methodologie. Geistesgeschichte ist Geschichte der Entwicklung des menschlichen Geistes. Ihre Aufgabe ist es daher, die geschichtlichen Erscheinungen als Realisierungen, als Gestaltungen und Formungen des menschlichen Geistes, als Ausdruck des inneren Wandels der geistigen Konstitution zu erklären.

Aber auch der Wandel dieser geistigen Konstitution wird nicht in strengem Sinne als immanente Entwicklung zu bezeichnen sein. Die geistige Entwicklung wird vielmehr ihrerseits wieder durch äußere Bedingungen (geographisch-klimatische Verhältnisse) und durch innere, biologisch-psychologische, bestimmt. Von hier ergibt sich auch die Möglichkeit, von der Geistesgeschichte zur Naturwissenschaft eine Brücke zu schlagen. Ob und inwieweit bei dem heu-

Digitized by Google

tigen Stande sowohl der geistesgeschichtlichen wie der naturwissenschaftlichen Erkenntnis eine solche Zurückführung möglich ist, erscheint sehr fraglich; jedenfalls ist die nähere Untersuchung dieses Problemes nicht Aufgabe dieses Buches [23].

Die nächste Frage wird vielmehr lauten, nach welchen Kategorien diese geistige Konstitution als hypostasierte gemeinsame ursächliche Voraussetzung aller geistigen Äußerungen näher untersucht und bestimmt werden kann. Diese Kategorien werden notwendig in den Grundformen des menschlichen Selbstbewußtseins gefunden werden müssen. Als erste Kategorie wird sich dabei die Vorstellungsform ergeben; d. h. die erste Grundfrage wird dahin lauten, wie sich die Außenwelt den Menschen einer bestimmten Entwicklungsperiode in deren Vorstellung darstellt, bzw. wie sich die Wahrnehmungs- und Erinnerungsvorstellung in der reproduzierten Form widerspiegelt, wie die Vorstellungsweise das gesamte Denken einer Zeit bestimmt.

Wir können ganz allgemein feststellen, daß die menschliche Vorstellungsfähigkeit, sowohl psychologisch als historisch betrachtet, keineswegs gleichartig und gleichbleibend ist. Sie ist nicht nur individuell verschieden, sondern macht auch mit dem psycho-physischen Entwicklungsprozeß des Individuums einen Wandel durch. Dieser Verschiedenheit zwischen verschiedenen individuellen Charakteren wird auch eine solche zwischen verschiedenen Kollektivcharakteren etnischer oder zeitlicher Gruppen entsprechen, wie auch die ontogenetische Entwicklung eine entsprechende phylogenetische voraussetzt.

Wir können immer wieder im geschichtlichen Ablauf beobachten, daß alle entscheidenden Errungenschaften der Erkenntnis auf einer Klärung und Differenzierung der grundlegenden Vorstellungen, auf einer Steigerung der Vorstellungsfähigkeit und einem Wandel der Vorstellungsweise beruhen, daß alle wissenschaftlichen und künstlerischen Entwicklungsschritte zugleich Entwicklungsschritte des Vorstellungsvermögens sind und durch diese bedingt werden. Umgekehrt zeigt sich, daß die Widerstände gegen Neuerungen in Kunst und Wissenschaft, soweit sie sachlicher Natur sind, in der Unfähigkeit begründet sind, sich die neuen Vorstellungen zu eigen zu machen.

Die Grundlage einer Geistesgeschichte ist demnach eine Entwicklungsgeschichte des menschlichen Vorstellungsvermögens.

Dabei handelt es sich aber nicht um bloß graduelle Unterschiede hinsichtlich der Klarheit, Differenziertheit und der Fülle der Vorstellungsinhalte. Ein Kind und ein Erwachsener, ein Australneger und ein Europäer, ein Mensch des Mittelalters und der Gegenwart unterscheiden sich nicht nur durch den verschiedenen Grad, sondern durch die wesentlich verschiedene Art der Vorstellungsweise. Die Vorstellungsweise eines hochgebildeten Chinesen ist nicht weniger differenziert

Digitized by Google

als die eines Europäers, trotzdem ist sie grundsätzlich verschieden. Andererseits wird die Vorstellungsfähigkeit verschieden begabter und verschieden gebildeter Europäer graduell sehr verschieden, und doch in der Vorstellungsweise gegenüber der des Chinesen gleichartig sein.

Diese Vorstellungsweise ist auch nicht durch bestimmte Vorstellungsinhalte gekennzeichnet, welche die geistige Kultur einer Zeitperiode ausmachen und ihr eigentümlich sind; vielmehr sind die Vorstellungsinhalte selbst durch die primäre Vorstellungsweise bedingt. Wenn auch von außen zugeführte Vorstellungsinhalte die Vorstellungsweise zu beeinflussen vermögen, so sehen wir doch gerade bei solchen Rezeptionsprozessen fremder Kulturen, wie nur das der Vorstellungsweise entsprechende aufgenommen und assimiliert wird. Für das Verhältnis von Vorstellungsinhalt und Vorstellungsweise ist es bezeichnend, daß oft das Wissen um eine bestimmte Tatsache noch nicht in die allgemeine Vorstellung einzugehen vermag und daher theoretisch und praktisch ungenützt bleibt. So kennt das Altertum und das Mittelalter die Grundsätze der Euklidischen Geometrie, ohne zur Anwendung der Linearperspektive zu gelangen, so beobachtet Lionardo die farbigen Schatten, ohne sie künstlerisch anzuwenden.

Was wir als Vorstellungsweise bezeichnen ist also nicht in den Vorstellungsinhalten gegeben, sondern in der Vorstellungsform, in der eigenartigen Struktur der Vorstellungen. Diese Struktur ist einerseits durch die Art der Vorstellungselemente andererseits durch die Art ihrer Verbindung und Verknüpfung bestimmt. Je nach dem, was apperzipiert wird, was in der Erinnerung festgehalten wird, was in der Äußerung des Subjektes reproduziert wird, sowie nach der Art, wie diese Vorstellungselemente entweder isoliert aneinandergereiht oder verbunden und verschmolzen werden, bzw. nach welchen Gesichtspunkten diese Gruppierung und Verbindung erfolgt, werden verschiedene Typen der Vorstellungsweise unterschieden werden können.

Eine Untersuchung der Vorstellungsweise in diesem Sinne wird vor allem von den beiden Grundformen, der räumlichen und der zeitlichen Vorstellung, und der Art ihrer Synthese im komplexen raum-zeitlichen Erlebnis ausgehen müssen. Der Raum kann entweder simultan als ein gleichzeitiges Nebeneinander aufgefaßt werden oder sukzessive als Wahrnehmungsvorgang, als ein Fortschreiten der Apperzeption von einer Vorstellungseinheit zur anderen, als ein zeitliches Nacheinander. In der simultanen und sukzessiven Vorstellung erhält aber auch die Zeitvorstellung eine verschiedene Bedeutung. Wird das räumliche Nebeneinander als zeitliches Nacheinander vorgestellt, d. h. erfolgt die Synthese der Vorstellungselemente durch Aneinanderreihung in Form eines zeitlichen Vorganges, so besitzt die Zeitvorstellung die Struktur eines einzeiligen Erlebnisablaufes. Die den einzelnen „Zeitpunkten" entsprechenden Inhalte sind rein quali-

Digitized by Google

tativer Art: so wird auch die räumliche Vorstellung in der reinen Zeitvorstellung zur bloßen Qualität der Zeit. Die sukzessive Vorstellung ist daher ihrem Wesen nach qualitativ-zeitlich. Ganz anders, wenn wir in jedem Zeitpunkt das Seiende als gleichzeitig, räumlich bestimmt vorstellen: die Zeit stellt sich damit als die Veränderung des dreidimensionalen Raumes in seiner Gesamtheit dar, sie wird zur vierten Dimension, die zu den drei räumlichen Dimensionen hinzutritt.

Aber auch innerhalb der sukzessiven und der simultanen Vorstellung können wiederum verschiedene Vorstellungstypen unterschieden werden. So können bei der sukzessiven Vorstellung die Vorstellungselemente entweder als isolierte Einheiten aufgefaßt werden, die unverbunden, lose aneinandergereiht werden, wobei wiederum die anschaulichen oder gedanklichen Beziehungen, auf Grund derer diese Aneinanderreihung erfolgt, verschiedener Art sein können, oder die Vorstellungselemente können in eine raum-zeitliche oder kausale Verbindung miteinander gebracht werden. Andererseits kann die simultane Vorstellung sich entweder bloß auf isolierte Erscheinungskomplexe, z. B. auf die Körperhaftigkeit beziehen, wobei diese diskreten Simultanvorstellungen ihrerseits wiederum sukzessive aneinandergereiht werden, oder sie kann auf die Beziehung der einzelnen Erscheinungsformen zu einander und zu ihrer ideellen Gesamtheit eingestellt sein.

Die Kategorien der sukzessiven und simultanen Vorstellung als Vorstellungstypen dienen also nicht bloß dazu, einen polaren Gegensatz der Vorstellungsweise in der geistigen Entwicklung nachzuweisen, sondern sie ermöglichen uns die Vorstellungsweise in Bezug auf das raum-zeitliche Verhältnis der komplexen Vorstellung in seiner unbegrenzten Mannigfaltigkeit zu untersuchen.

Damit sind die methodischen Grundlagen der vorliegenden Untersuchung im wesentlichen umschrieben und die für diese entscheidenden Grundbegriffe festgelegt. Aufgabe wird es also sein, an Hand der aufgestellten Kategorien die Entwicklung der Vorstellungsweise vom Mittelalter zur Neueren Zeit als Grundlage des Stilwandels in Kunst und Wissenschaft aufzuzeigen.

*

Ich bin mir vollkommen bewußt, daß damit bestenfalls der erste Teil des Gesamtproblems einer Geistesgeschichte des Abendlandes in nachchristlicher Zeit eine vorläufige Lösung finden kann. Aber diese Teilarbeit ist die notwendige Voraussetzung aller weiteren Fragestellungen. Um das Wesen eines Volkes oder einer Zeit richtig erfassen zu können, müssen wir zuerst seine Sprache verstehen lernen, die seinen geistigen Äußerungen zugrundeliegende Vorstellungsweise erkannt haben. Erst dann können wir an die zweite Aufgabe herantreten, die geistigen Erscheinungen als Objektivationen des Willens, als Auseinandersetzung

Digitized by Google

des Ich mit der Welt, als Ausdruck der Antinomie des Selbstbewußtseins zu verstehen, wie sie in der Indeterminiertheit des subjektiven Willens und der Determiniertheit der objektiven Vorstellung gegeben ist. Hier erst rühren wir an das Urproblem, das aller wissenschaftlichen Erkenntnis, aller künstlerischen Gestaltung, aller religiösen Symbolik zugrundeliegt.

Einer solchen Untersuchung würden vor allem die religionsgeschichtlichen Probleme, die Entwicklung der menschlichen Gesellschaftsformen in ihrem strukturellen Aufbau, der Wandel der sozialen Ethik und die Rechtsgeschichte zugrundegelegt werden müssen. Die Kunst wird in diesem Zusammenhang nicht mehr als formale Auseinandersetzung zwischen den Anschauungsformen der Apperzeption und der Reproduktion aufzufassen sein, sondern inhaltlich als Setzung von Wertmaßstäben, indem entweder der freie Wille eine Norm aus sich heraus schafft und ihr die ihm objektiv entgegentretende Realität unterwirft, oder indem er sich selbst dieser Realität freiwillig unterordnet. Erst aus diesen im Selbstbewußtsein begründeten Einstellungsmöglichkeiten werden die viel umstrittenen Probleme des Idealismus und Realismus, der Abstraktion und Einfühlung, der Jenseitigkeit und Diesseitigkeit ihre allgemein gültige Erklärung finden können.

Geht die vorliegende Arbeit von der Vorstellungsweise aus und untersucht weiter ausholend Fragen der ethischen Wertung nur insofern, als sie in der Vorstellung wesenhaft beschlossen sind und demgemäß zu deren Charakterisierung beitragen, so müßte umgekehrt eine Betrachtung der Geistesgeschichte als Ausdruck des menschlichen Willens auch dem Problem der Vorstellung eine neue Darstellung geben, indem dieses nunmehr selbst als Ausdruck des Willens gefaßt wird.

In diesem Sinne ist das vorliegende Buch als ein erster Teil zu bezeichnen, wobei der zweite vorläufig nur als ein methodisches Desideratum hingestellt wird.

Digitized by Google

Digitized by Google

1. Kapitel

DAS ERKENNTNISPROBLEM DER RENAISSANCE

Wenn wir unser historisches Verhältnis zur Renaissance einer grundsätzlichen Prüfung unterziehen, so ergibt sich unmittelbar, daß es durchaus anders geartet ist als das zu der vorhergehenden Zeit der Gotik. Die letzten fünf Jahrhunderte der Geschichte sind enger mit der Gegenwart verknüpft und werden im besonderen Maße als uns zugehörig empfunden. Ihre Äußerungen sind, auch wo wir sie sachlich ablehnen, unserer Denkweise entsprechend und ihr gleichartig; wir stehen ihnen unmittelbarer und bedingungsloser gegenüber. Unser ästhetisches Empfinden, unser naturwissenschaftliches Weltbild, unsere kosmisch-astronomischen Vorstellungen, unser Rechtsgefühl und unsere Ethik, unser Staatsrecht und unsere Diplomatie haben in gleicher Weise in der Renaissance ihre Wurzeln, sind in ihren wesentlichen Grundlagen bis zum heutigen Tage von ihr bestimmt. Hinsichtlich unserer ganzen Weltauffassung fühlen wir uns in ihrem Wirkungskreis befangen. Es ist *ein* geistiger Stil, der diese Zeitspanne umfaßt, vor dessen innerer Einheit gegenüber der Gotik alle Unterscheidungen von Barock und Klassizismus, von Ekstase und Puritanismus, von Mystik und Aufklärung als örtlich beschränkte oder vorübergehende Erscheinungen verblassen. Verstehen wir unter Gegenwart nicht die mathematische Definition eines ausdehnungslosen Zeitpunktes, nicht einen ewig flüchtigen, unfaßbaren Augenblick, sondern aus einem aktiven Lebensgefühl heraus einen zeitlichen, uns eigentümlichen Geltungsbereich, so gehört die Renaissance in einem umfassenderen, universell-historischen Sinne zu unserer Gegenwart.

Wir sehen im Laufe der letzten fünf Jahrhunderte ein gewaltiges naturwissenschaftliches Weltbild mit scheinbar zwingender Logik und unentrinnbarer Zwangsläufigkeit entstehen, das in engster Wechselwirkung ebenso das philosophische Denken wie das künstlerische Schaffen in seinen grundlegenden Problemstellungen bestimmt. Aus der wissenschaftlichen Naturerkenntnis beziehen die philosophischen Anschauungen und Systembildungen ihre grundlegenden Vorstellungen und ihre bildhaften Symbole, aus den naturwissenschaftlichen Problemen erhalten sie ihre dialektischen Anregungen und ihre erkenntnistheoretischen Zielsetzungen. So stellen sich die großen Systembildungen der neuzeitlichen Philosophie als immer wieder erneute Versuche dar, das transzendente

Digitized by Google

Weltbild der unerhörten Entwicklung der empirischen Erkenntnis anzupassen. Nicht die philosophischen Gedanken sind die treibenden Faktoren, sondern die physikalisch-mathematischen Vorstellungen. Fast alle großen neueren Philosophen nehmen in ihren Studien von Naturwissenschaft und Mathematik den Ausgangspunkt und haben auch auf exaktwissenschaftlichem Gebiete bedeutende Leistungen zu verzeichnen; man denke an Galilei als Physiker, an Descartes als Begründer der analytischen Geometrie, an Leibniz als den Erfinder der Differentialrechnung und an Kant's astronomische Studien.

Wie in der Naturwissenschaft die gesamte Erscheinungswelt auf die Grundlage exakter Meßbarkeit und mathematischer Gesetzmäßigkeit zurückgeführt wird, so wird im Kapitalismus und Sozialismus das soziale Leben mechanisiert. Wie die lebendigen Kräfte der Natur in mathematischen Formeln und Zahlen zu anschauungslosen Symbolen und Zeichen werden, so tritt an Stelle der körperlich-geistigen Kräfte des Individuums oder der individuellen Gruppe der Familie, des Geschlechtes oder des Standes die unpersönliche fiktive Größe des Kapitals als symbolischer Ausdruck potentieller Energie, an Stelle der organischen Formen des Feudalismus der überindividuelle mechanische Apparat der Organisation. Aufgeklärter Absolutismus, Manchester-Sozialismus, Marxismus und Kommunismus sind nichts anderes als unzulängliche Übertragungsversuche der Denkformen der physikalisch-mechanischen Naturerkenntnis auf das ethisch-soziale Gebiet. In der Entwicklung der Volkswirtschaftslehre vom Merkantilismus und Physiokratismus zur Aufstellung einer wirtschaftlichen Wertlehre auf Grund der investierten Arbeit bei Smith und der Ableitung der politischen und geistigen Gesellschaftsformen in kühner Inversion aus den wirtschaftlichen materiellen Voraussetzungen bei Marx, zeigt sich unmittelbar die Parallelerscheinung zu dem Aufbau des naturwissenschaftlichen Weltbildes auf den Grundbegriffen der Bewegung, der Arbeit und der Energie.

Die Welt wird letzten Endes umgedeutet in eine ungeheure Maschine in einen Automaten — ein Vergleich, den wir in der Philosophie des XVII. Jahrhunderts sehr häufig antreffen — in dem trotz seines verwirrenden Getriebes doch jede Bewegung zwangsläufig und berechenbar vor sich geht.

Das Bewußtsein eines epochalen Wandels in der abendländischen Kulturentwicklung, einmal in der Zeit Giotto's und Dante's in der Stilbewegung der ars nova, ein zweitesmal im Quattrocento in dem esoterischen Künstler- und Gelehrtenkreise Brunelleschi's, Donatello's und Toscanelli's, das Gefühl der inneren Gegensätzlichkeit zu der vorhergehenden Periode, einer rinascita gegenüber der barbarischen Zeit der Gotik, kurz der Begriff der Renaissance, auch wenn das Wort noch nicht geprägt war, das erst im zweiten Viertel des XIX. Jahrhunderts in französischen Literaten- und Architektenkreisen aufkam,

Digitized by Google

ist von Lorenzo Ghiberti, Leon Battista Alberti und dem Anonymus der Vita des Brunelleschi über Vasari und die Kunsttheoretiker des Barock in ununterbrochener Überlieferung bis ins XIX. Jahrhundert zu verfolgen. In dieser lebendigen Tradition ist unmittelbar das Bekenntnis zur geistigen Einheit und kulturellen Zusammengehörigkeit dieser Periode gegeben.

Aber erst aus der rückblickenden, synthetischen Betrachtungsweise der Romantik erwächst in Jules Michelet's Histoire de France der Versuch einer geschichtsphilosophischen Formulierung ihrer allgemeinen, umfassenden Bedeutung für die geistige Entwicklung der Menschheit. Hier zum erstenmal wird das Wort von einer découverte du monde et de l'homme geprägt und an den Namen Kolumbus, Kopernikus, Gutenberg, Galilei, Luther, Rabelais, Montaigne, Shakespeare und Cervantes exemplifiziert. Brunelleschi bedeutet den Sturz der Gotik, die Brüder Van Eyck und Lionardo entscheidende Wendepunkte. Und das Wesen des Stilwandels wird in die Worte zusammengefaßt: l'art et la raison réconciliés, voilà la renaissance! [1] All das wird mit journalistischer Gewandtheit und geistreicher Phantasie im Stile von Victor Hugo's Notre Dame de Paris vorgetragen [2].

Durch Jakob Burckhardt erhalten die mannigfachen Ansätze einer Umschreibung und Wesensbestimmung des Renaissancebegriffes ihre Zusammenfassung und entscheidende Prägung im Sinne des schrankenlosen Individualismus und übersteigerten Persönlichkeitsglaubens seiner Zeit, wie sie in Carlyle's Heldenverehrung und Nietzsche's Übermenschentum ihre historische und ethische Formulierung fanden. Was dem gewaltigen Gemälde von der Befreiung der Individualität und dem Erwachen der Persönlichkeit, das Burckhardt in der Kultur der Renaissance entwirft, nachfolgt, ist schwächliche Gegenbewegung und begriffliche Zersetzung ohne zu einer neuen umfassenden Synthese zu gelangen. Kirchlich-partikularistische und nationalistische Tendenzen tragen nur dazu bei das Bild zu verunklären und zu verwirren. Der italienischen Renaissance, als einer bloß lokalen Angelegenheit, wird eine französische (Louis Courajod), eine Renaissance septentrionale (Fierens Gevaert), eine germanische (Rudolf Hildebrandt), eine protestantische (H. Hermelink, K. Burdach) gegenübergestellt. Andererseits setzt eine Auflösung jeder festeren periodischen Begrenzung ein, indem der Renaissancebegriff zeitlich immer mehr zurückgeschoben wird, so daß er in der Gotik aufzugehen droht. Es ist nur eine Folge dieser Auffassung, wenn nun in dem geistlichen „Troubadour" von Assisi, nach einer geistreichen Bezeichnung von Görres, der wahre Begründer einer religiösen Renaissance gesehen wird (H. Thode, E. Gebhard, P. Sabatier), wenn die Renaissance zu einem Vorzugstitel der Spätgotik wird (A. Schmarsow) und nur ein „Reifwerden der mittelalterlichen Kultur" bedeutet (C. Neumann), wenn schließlich alle bisher ihr eigentümlichen Charakteristika einfach auf das Mittelalter übertragen werden

Digitized by Google

(B. Schaefer). Damit sinkt die italienische Renaissance immer mehr zu einer episodenhaften Erscheinung herab, die unfruchtbar und ohne besondere Folgewirkung für die Weltgeschichte ist. Auch in Spengler's geschichtlicher Morphologie ist diese Auffassung bestimmend: die Renaissance ist ihm „ohne Tiefe der Idee und ohne Tiefe der Erscheinung". „Sie hat die Denkweise Westeuropas, das Lebensgefühl in nichts verändert" [3].

Bei allen diesen „mittelalterlich-germanischen Kriegserklärungen" (K. Borinski) bleibt doch die methodische Abhängigkeit von Burckhardt unverkennbar. Ob der neue Individualismus wie bei C. Neumann seine Wurzeln aus „Barbarenkraft und Barbarenrecht" zieht, ob im hl. Franz oder in Luther das Paradigma für die „Befreiung des Individuums von jeglicher Gebundenheit an eine äußere Autorität" erblickt wird, oder der imperialistische Grundgedanke der Renaissance in Cola di Rienzi seine historische Personifikation erhält, wie bei Burdach, immer ist das entscheidende Motiv das gleiche, auf dem Burckhardt seine geistesgeschichtliche Ausdeutung aufgebaut hat [4]. Es ist die gleiche methodische Einstellung, es sind die gleichen ethischen Kategorien, die letzten Endes in der romantischen Geschichtsphilosophie eines Fichte, Schelling und Hegel wurzeln. Für Burckhardt bildet der Mensch als ethisches Subjekt in seiner religiösen und sittlichen, politischen und sozialen Einstellung den Gegenstand der kulturgeschichtlichen Untersuchung. „Der Wille zur Macht", wie er sich im Tyrannen und Condottiere, im Uomo universale und im Lüstling, in der Virago und Courtisane äußert, ist ihm die elementare Kraft, welche die kirchlichen und gesellschaftlichen, moralischen und intellektuellen Fesseln des Mittelalters sprengt, ein Gedanke von genialer Einseitigkeit, der in entscheidender Weise den jungen Nietzsche beeinflußt und der in Gobineaus „Historischen Szenen" seine artistisch verfeinerte und abgeschwächte Spiegelung gefunden hat.

Dieser auf der Willensfunktion beruhenden Einstellung der Geschichtsbetrachtung gegenüber erhebt sich eine grundsätzlich andere Fragestellung, die nach der Kategorie der Vorstellung orientiert ist. Der geistigen Entwicklungsperiode des Abendlandes, die mit der Renaissance einsetzt, muß in allen ihren Äußerungen als Gemeinsames eine der Zeit eigentümliche Bewußtseinsform zugrunde liegen, eine besondere, von der Gotik verschiedene Vorstellungsweise, die alle Formen der Anschauung und Erkenntnis in gleicher Weise bestimmt. Dieser Wandel der Vorstellungsweise wird also aufzuzeigen sein.

Wo tritt er uns zuerst in voller Klarheit entgegen? Wir wären versucht, ihn in der Philosophie zu suchen. Wir könnten annehmen, daß sich hier die ersten Anzeichen einer geänderten erkenntnistheoretischen Anschauung am ehesten aufzeigen lasse. Aber gerade hierin werden wir enttäuscht. Jede geistesgeschichtliche Darstellung der Renaissance auf philosophisch-literarischer Grundlage

Digitized by Google

krankt daran, daß sich das Bild des Einsetzens einer neuen großen Kulturbewegung in kleinliche kulturhistorische Einzelheiten zersplittert. Wir sehen eine Mannigfaltigkeit teils traditioneller, teils rezeptiver Erscheinungen nebeneinander in seltsamen, oft widernatürlichen Verbindungen, da Platoniker und Neuplatoniker, dort Aristoteliker, Epikuräer und Stoiker, Thomismus auf katholischer, Augustinismus auf protestantischer Seite, da Intellektualismus und römische Popularphilosophie des gesunden Menschenverstandes, dort Mystik, die auf Pythagoras, Gnostik und Kaballa zurückgreift, überall in Philosophie und Kirche ein Sektierertum, eine esoterische Gesellschaftsbildung, ein zersetzender Individualismus ohne wirklich große, überragende Persönlichkeiten. Was bedeuten schon jene doktrinären griechischen Emigranten, wie Georgios von Trapezunt, Gemistos Plethon und Bessarion, jene überfeinerten Literaten der platonischen Akademie, jene Rhetoriker, die sich in erkünstelten Wendungen Ciceros, Senecas und Galens gefallen, für jene welthistorische Bewegung! Wie preziöse Modeerscheinungen sehen wir sie kommen und gehen. Das Quattrocento weist nicht einen bedeutenden Philosophen auf, vielleicht mit Ausnahme von Nikolaus von Cues, der aber ebenso infolge seiner Gebürtigkeit wie des nachhaltigen Einflusses der deutschen Mystik auf seine Jugendentwicklung einen fremden Einschlag in der italienische Renaissance-Philosophie bedeutet, wie auch die geringe Wirkung seiner methodisch neuartigen Problemstellungen auf die zünftigen Humanistenkreise beweist, so daß ihm gegenüber die Florentiner Akademie wie ein Rückfall in die scholastische Dialektik anmutet [5]. Erst das XVI. Jahrhundert zeigt ein Anwachsen der philosophischen Produktivität, die im XVII. Jahrhundert zu den großen Systembildungen eines Descartes, Spinoza und Leibniz führt.

Wenn wir die Frage nach der erkenntnistheoretischen Grundlage der Renaissance stellen, müssen wir die Symptome dort suchen, wo die Kulturbewegung sich in den bezeichnendsten Erscheinungen äußert. Es ist wiederholt in der Geschichte zu beobachten, daß sich ein Wandel der Vorstellungsweise früher in der praktischen Anwendung der Wissenschaft und der anschaulichen Form der Kunst als im theoretisch reflektierenden Niederschlag äußert.

„Jedesmal, wenn eine Kultur abstirbt und eine neue entstehen soll, erblaßt die Begriffswelt, die aus der älteren hervorgegangen war, und löst sich auf. Das Erlebnis, wie es bedingt ist durch die gesellschaftlichen Veränderungen und die Fortschritte der Wissenschaft, emanzipiert sich gleichsam eine Zeit hindurch von den Fesseln begrifflichen Denkens: für sich wird es eine Macht über die Gemüter. Hievon ist dann die Folge eine ganz neue Schätzung von Kunst und Dichtung als des unmittelbaren Ausdrucks dessen, was die Zeit bewegt" (Dilthey) [6].

Die geistige Bewegung des Quattrocento ist nicht durch die Philosophie, sondern in erster Linie durch die bildende Kunst gekennzeichnet: nicht Philo-

Digitized by Google

sophen und Dichter, sondern Maler, Bildhauer und Architekten geben der Zeit ihr Gepräge. Mit dem Begriff der Renaissance, mögen wir ihn geistesgeschichtlich noch so weit spannen, bleibt für uns doch immer unmittelbar die Vorstellung einer neuen Bildkunst verbunden. Was aber dieser neuen Kunst ihre besondere geschichtliche Bedeutung gibt, sie über eine bloße Teilerscheinung zu einem Wesenssymptom der geistigen Einstellung der Zeit emporhebt, ist die Universalität, mit der sie die gesamten geistigen Interessen durchdringt und bestimmt, das ganze soziale Leben erfaßt und gestaltet. Sicherlich ist die Kunst „immer und in erster Linie Ausdruck der die Menschheit beherrschenden Ideen" (Dvořák), aber sie ist es nicht immer in gleichem Maße und im gleichen Umfang. Gerade das Verhältnis der künstlerischen Probleme zu den großen geistigen Aufgaben einer Zeit, der Anteil, den sie an deren Lösung nehmen, ist geistesgeschichtlich überaus bedeutsam. Was der Renaissance in der Frühzeit ihr eigenartiges Gepräge gibt, ist der Aufbau eines neuen Weltbildes durch die Kunst, die Neugestaltung des ganzen Lebens durch sie bis in den Alltag hinein, in allen seinen Verzweigungen, in seiner ganzen sozialen Breite.

Die ganze Welt war in einem neuem, bisher ungeahnten Sinne zum Phänomen geworden. Eine neue Vorstellungsweise hatte alle Erscheinungen gleichsam umgestaltet, hatte ihnen Form und neue Bedeutung gegeben. Darin liegt die das ganze Leben verjüngende, erneuernde Kraft, die der Kunst der Frührenaissance entströmt. Es war eine vita nova, wie sie ein Jahrhundert vorher in anderem Sinne Giotto und Dante geschaffen haben. Aus dem Bewußtsein einer neuen, weltschöpferischen Erkenntnis erklärt sich das stürmisch revolutionierende Gefühl, das alle diese Neuerer erfüllt, und das in Albertis Widmung an Brunelleschi in seiner Schrift della pictura beredten Ausdruck findet [7]. Es ist das Hochgefühl der Entdeckung einer neuen Welt, das die Zeit beseelt.

Weder um eine bloße Erweiterung des Darstellungsbereiches, noch um eine Vervollkommnung der Darstellungsmittel handelt es sich dem Wesen nach, sondern um eine neue Art, die Welt zu sehen. Diese Unmittelbarkeit der Anschauung, dieses Unbegriffliche der Vorstellung macht die Kunst zum vorzüglichsten Interpreten der neuen erkenntnistheoretischen Einstellung, gibt ihr das grundsätzlich Umfassende, das den Nährboden einer neuen Kulturperiode in ganzer Breite zu bilden vermochte.

Gerade die wunderbare Spontaneität, mit der diese Erscheinungen auftreten, die auch durch die gewissenhafteste Bloßlegung der entwicklungsgeschichtlichen Voraussetzungen und Vorstadien aus wohlgeordneten chronologischen Reihen und einem kunstvollen System von Einflüssen und Wechselwirkungen nicht zu erklären ist, zeigt, daß das Entscheidende in dem grundlegenden Wandel der Vorstellung zu suchen ist. Sicherlich künden viele Anzeichen das Kommende

Digitized by Google

schon lange vorher an; wir sehen schon im Trecento ein neues Lebensgefühl erwachen; ein unmittelbareres Verhältnis zur Natur, eine positive Wertung des Irdischen und Diesseitigen wird für die Lebensauffassung bestimmend. Der menschliche Geist sucht sich aus dem Banne traditionellen Autoritätsglaubens zu befreien. Ein freieres, persönlicheres Menschentum tritt auf den Plan. Aber all dies ist doch nicht Renaissance in jenem besonderen Sinne, mit dem wir die einzigartigen, bestimmt umschriebenen Erscheinungen einer durchaus neuen künstlerischen Auffassung am Beginn des Quattrocento bezeichnen, die sich so scharf und entschieden gegen das Vergangene absetzen.

Keine andere Stilentwicklung läßt sich in den ersten Anfängen so genau beobachten und verfolgen, als gerade die der Renaissance; von keiner geistigen Bewegung von so gewaltiger Tragweite können wir Geburtsort und Geburtsstunde so genau bestimmen wie hier. Wir stehen ebenso einer Fülle gesicherter Werke, als eigenen theoretischen Aufzeichnungen der Künstler gegenüber, die im Lichte reichlicher, redseliger zeitgenössischer Quellen als scharf umrissene Persönlichkeiten hervortreten.

Mit Ghiberti's Kommentaren setzt gleichzeitig mit den ersten künstlerischen Schöpfungen eines neuen Stiles auch eine neue Kunsttheorie ein. Es handelt sich dabei um etwas grundsätzlich anderes, als bei jenen mittelalterlichen Rezeptbüchern, die noch in Cennino Cennini's Traktat nachwirken. Der dritte, an Umfang größte Kommentar, ist der Versuch einer theoretischen Grundlegung der Kunst auf der wissenschaftlichen Unterlage der Optik und der Proportionslehre, der Lehre vom Verhältnis des visuellen Bildes zum Objekt und von der räumlich maßstäblichen Gestalt des Objektes selbst [8]. Durch Alberti, jene seltsame, uns fast unverständliche Humanistengestalt, der die Kunst überhaupt nur literarisch von der Studierstube aus betreibt, der seine architektonischen Ideen durchwegs von anderen ausführen läßt, der mit dieser Betonung des Geistig-Intellektuellen im Gegensatz zum Handwerk die bildenden Künste zum vitruvianischen Ideal der ars liberalis zu erheben versucht [9], fand die Kunsttheorie ihre erste, alle Bildkünste umfassende, wissenschaftliche Ausbildung.

So kennzeichnet von allem Anfang an diese Bewegung ein eigentümlich reflektierender, theoretisierender Zug, das Bemühen des Künstlers, sich selbst über seine künstlerische Arbeitsweise Rechenschaft abzulegen. Aber nicht um subjektive Bekenntnisse handelt es sich dabei, in denen er die seelischen Triebkräfte, die inneren Hemmungen und Kämpfe seines Schaffens aufzudecken sucht, nicht die psychologische Seite interessiert ihn, die *wir* vor allem in diesem Probleme suchen, sondern das rein objektive Verhältnis des Künstlers zur Natur, das künstlerische Gestalten als Auseinandersetzung des Künstlers mit der Natur. Einer neuen Vorstellungswelt, die durchaus als neuartig empfunden wird —

Digitized by Google

daher die grundsätzliche Ablehnung der Gotik — soll nach zwei Seiten hin eine theoretische Festlegung gegeben werden: einerseits in der Erkenntnis der dinghaften Welt als Objekt, andererseits in der Erkenntnis des Verhältnisses der Anschauungs- oder Darstellungsform zur Daseinsform als Ausdruck des Subjekt-Objekt-Verhältnisses. So steht im Mittelpunkt der Kunsttheorie der Renaissance das Richtigkeitsproblem [10].

Man muß sich dessen in voller Klarheit bewußt werden, daß es sich hier um mehr handelt, als um ein neues formales Stilprinzip. Man hat den wissenschaftlich theoretischen Zug der Kunst der Renaissance in seinem Wesen verkannt, wenn man darin nur die theoretische Festlegung von Darstellungsmethoden, von technischen Hilfsmitteln der Bildkonstruktion sieht [11]. Was sich in der Theorie ausspricht, ist nur ein Widerschein dessen, was die Kunst selbst der Zeit bedeutet. Es ist eine neue Welterkenntnis, die sich in der Kunst und durch die Kunst als Darstellungsmittel offenbart, ein im tiefsten Wesen neues Weltbild, das in ihr anschauliche Gestalt erhält. Die Kunst ist als reine Anschauung Erkenntnismittel geworden: Darstellen heißt Erkennen. Die Kunst wird zur Wissenschaft.

Die erkenntnistheoretische Bedeutung der Kunsttheorie der Renaissance liegt aber nicht so sehr in der Feststellung der objektiven Daseinsform, als vielmehr in der gesetzmäßigen Begründung der formalen Richtigkeit des visuellen Abbildes. Erst damit wird das Verhältnis des subjektiven Bildeindruckes zur objektiven Form eindeutig bestimmt. Gegenstand und Abbild werden zu einander in eine gesetzlich streng geregelte Beziehung gesetzt. Das visuelle Bild verliert damit das trügerisch Unbestimmte einer rein subjektiven Interpretation, erhält mathematische Bestimmtheit und Gewißheit. Aber auch das Objekt wird erst durch seine allseitige Darstellbarkeit in seiner räumlichen Gestaltung erfaßt. Erst indem wir einen Gegenstand von allen Seiten, in allen Stellungen, in allen möglichen räumlichen Verhältnissen zum Subjekt, d. h. zum Augpunkt, uns vorzustellen vermögen, sind wir seiner in räumlicher und formaler Hinsicht habhaft geworden. In diesem Bemühen um die räumliche Vorstellbarkeit wurzeln die immer wieder erneuten Untersuchungen über die Veränderungen des Konturs bei relativer Drehung des Objektes in bezug auf den Beschauer, wie sie ebenso Albertis Lehre von der circumscriptione im zweiten Buche della pictura [12], als auch das Kuben- und Parallelenverfahren Piero della Francescas und Dürers zeigen [13]. Aus der erkenntnistheoretischen Problemstellung erklärt sich ein Bild wie Mantegna's Beweinung Christi in der Brera mit dem unerhörten Skurz des liegenden Leichnams. Daß der menschliche Körper zum ersten Mal in einer Stellung und Ansicht dargestellt wurde, die früher überhaupt nicht faßbar und vorstellbar war, ist das unerhört Neue [14]. Auch das Mittelalter kannte Darstellungen, die einer Skurzierung nahestehen. So ist im

Digitized by Google

Sakramentar Heinrichs II. auf dem Markusbild der Löwe frontal in hockender Stellung mit einem Spruchband in den Vorderpranken dargestellt und ähnlich der Ochse auf dem Lukasbild. Villard de Honnecourt zeichnet in seinem Skizzenbuch einmal einen Löwen, ein andermal ein Pferd in strenger en face-Stellung [15], und in gleicher Weise finden wir den Ritter Wachsmut von Künzingen in der Manessischen Liederhandschrift gezeichnet [16]. Der Unterschied ist aber doch ein grundsätzlicher: die mittelalterliche Darstellung ist ein zeichnerisches Symbol, ein konstruiertes Flächenbild, streng symmetrisch aufgebaut ohne räumliche Tiefenwirkung; man beachte, daß der Löwe bei Villard nur zwei Vorderfüße und keinen Schweif hat. Der Skurz bei Mantegna ist erschauter Tiefenraum. Aus dem diskursiven, komplexen Sehen wird ein bestimmtes räumliches Sehbild herausgehoben und festgehalten, das bisher überhaupt nicht zur isolierten Vorstellung gelangt war.

Dies war ebenso eine Entdeckung, wie uns etwa die Momentphotographie Bewegungsphasen in den menschlichen und tierischen Bewegungen aufgedeckt hat, die wir zwar auch schon früher diskursiv wahrgenommen hatten, die aber nie in der Vorstellung zur Fixierung gekommen waren. Was hier die Zerlegung der komplex gesehenen Bewegung in einzelne Bewegungszustände bedeutet, das bedeutet in der Renaissance die theoretisch fundierte und in der Darstellung praktisch durchgeführte Möglichkeit, die im diskursiven Sehen komplexe räumliche Körpervorstellung in ihre verschiedenen Ansichten zu zerlegen. Darin liegt auch die erzieherische Bedeutung der mechanischen Hilfsmittel der Bildfixierung, die ebenso den Italienern wie Dürer bekannt waren, wie z. B. des Velums. Zwischen das Objekt und das durch ein verstellbares Visier fixierte Auge wird an Stelle der Bildebene ein Fadengitter vertikal angeordnet. Das in diesem erscheinende Bild, dessen einzelne Punkte durch das Netz in der Ebene festgelegt sind, kann nun auf das mit einem ähnlichen Netz versehene Zeichenblatt übertragen werden. Durch diese optisch-geometrische Beziehung der Körperform auf die Ebene wird das Auge erzogen, die dreidimensionale Körperform in einer isolierten Einzelansicht als ebenes Bild zu sehen. So wirkt die geometrische Konstruktion auf die Vorstellungsfähigkeit wiederum bestimmend zurück. Durch sie wird das Objekt in seiner allseitigen räumlichen Gestaltung visuell erfaßt. Die Darstellungsregeln der formalen Richtigkeit sind nur ein Mittel zur Erkenntnis der objektiven Richtigkeit. Durch die gesetzmäßige Fixierung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses wird erst die objektive Form räumlich bestimmt und definiert. So entsprechen die anschaulichen Darstellungsformen erkenntnistheoretisch den Denkformen der Logik. (Vgl. Abb. 1 u. 2.)

In diesem Sinne erhält die Perspektive, von der Renaissance umfassender als Optik verstanden, eine tiefere erkenntnistheoretische Bedeutung. Die ungeheure Wichtigkeit, die ihr als invention del nostro seculo novo, wie sie Giovanni Santi

Digitized by Google

bezeichnet, in der Renaissancetheorie zugeschrieben wird, ist ein bezeichnendes Symptom. Selbst an den so hochgeschätzten antiken Kunstwerken wurde der Mangel perspektivischer Kenntnis als Unvollkommenheit tief empfunden und der herrliche Fortschritt der eigenen Zeit der Antike gegenüber gerade in ihr gesehen. Pacioli verlangt, daß die Perspektive in das Quadrivium aufgenommen werde [17], und auf Pollajuolo's Grabmal Sixtus' IV. sehen wir sie tatsächlich als gleichberechtigte Schwester unter den artes liberales thronen.

Von einer „Entdeckung" der Perspektive durch die Renaissance zu sprechen, ist im strengen Wortsinn unrichtig. Die geometrischen Grundlagen der Linearperspektive waren schon dem Altertum bekannt und fußen auf der Optik des Euklid. Durch arabische Schriften, vor allem durch das berühmte Handbuch der Optik des Alhazen war die Kenntnis nach dem Westen gelangt und schon im XIII. Jahrhundert durch Packham und Vitello in Kompedien verarbeitet und verbreitet worden. Diese Quellen waren den Kunsttheoretikern der Renaissance auch bekannt, wie die Denkwürdigkeiten Ghiberti's und Bemerkungen Lionardo's beweisen. Also auch eine unabhängige Wiederentdeckung liegt nicht vor. Und doch stehen wir vor der überraschenden Tatsache, daß weder die Antike, noch die arabische und abendländische Kunst des Mittelalters diese Kenntnis praktisch auszuwerten vermochte. So lag jahrhundertelang das Wissen bereit, und man brauchte nur danach zu langen. Die Perspektive der Frührenaissance stand zu Beginn in der perspectiva communis durchaus noch auf dem wissenschaftlichen Standpunkt der euklidischen und arabischen Optik. Nicht um eine neue Entdeckung handelt es sich also, sondern um einen neuen Vorstellungsinhalt, mit dem die alten Formeln erfüllt werden. Diese neue Vorstellungsweise gibt den alt überlieferten geometrischen Theoremen auf einmal einen neuen Sinn. In der Vorstellung beruht ihre Evidenz: „Wer es nicht auf den ersten Blick versteht", schreibt Alberti in seinem Traktat della pictura über die Perspektive, „wird es kaum jemals mit der größten Mühe erlernen" [18].

Die euklidische Optik beruht auf der Annahme, daß von dem Auge geradlinige Sehstrahlen zu dem betrachteten Objekt ausgehen, und daß die den Punkten des Objektes entsprechende Lage der Sehstrahlen das Gesichtsfeld bestimmt. Es war daher nur eine einfache Folgerung, daß man durch die Schnittpunkte der euklidischen Sehpyramide mit einer Ebene auf dieser das optisch „richtige" ebene Bild des Objektes erhalten kann. Für die antike Optik waren die Theoreme, die sich aus dieser Supposition ergaben, einzelne optische Lehrsätze über die Größenverhältnisse des Sehbildes zum Objekt auf Grund der verschiedenen Größe des Sehwinkels und über die sich daraus ergebenden Sehbilder bestimmter einfacher geometrischer Körper. Sie blieben immer auf Einzelfälle beschränkt. Daher kennt die malerische Perspektive der Antike zwar die Verjüngung gleicher

Digitized by Google

Raumgrößen bei zunehmender Entfernung und die Konvergenz paralleler Horizontaler, gelangt aber, soweit wir dies an den erhaltenen antiken Raumdarstellungen beobachten können, nicht zu der Einheit des Augpunktes für das Gesamtbild [19]. Sie bleibt daher immer nur ein Annäherungsverfahren, ohne innere mathematische Folgerichtigkeit, eine rein qualitative Darstellungsweise im Gegensatz zu der mathematisch exakten, quantitativen Methode der Renaissanceperspektive. Das Neue bei dieser ist die grundlegende Voraussetzung, daß der ganze Sehraum zum Augpunkte in Beziehung gesetzt wird. Indem man den Augpunkt als Fixpunkt annahm und jeden Punkt des Raumes durch die Sehstrahlen zu ihm in Beziehung brachte, war der Raum als solcher in bezug auf den Augpunkt eindeutig geometrisch bestimmt [20]. Jeder Raumpunkt konnte durch die Lage des Strahles und seine Länge festgelegt werden; der Raum war in bezug auf den Augpunkt meßbar geworden. War dieser mathematische Geltungsbereich der Zentralprojektion zu Beginn auch noch nicht klar erkannt, so war er doch in der Vorstellung, die der Anwendung der Perspektive zugrundelag, bereits enthalten. So liegt in der Vorstellungsweise der Renaissanceperspektive bereits ebenso die allgemeine projektive Geometrie Desargues', wie die algebraische Analysis eines Descartes und Fermat beschlossen.

Aus der Auffassung der Perspektive als einer exakten Wissenschaft und erkenntnistheoretischen Methode erklärt sich auch, daß die Kunsttheorie der Renaissance zu dem Problem der Diskrepanz zwischen der mathematischen Konstruktion und dem psychophysischen Wahrnehmungsvorgang nicht Stellung nehmen wollte und konnte [21]. Die Tatsache, daß das perspektivische Bild nur für eine Betrachtung richtig ist, bei der das Auge im konstruktiven Augpunkt fixiert ist, war der Renaissancetheorie vollkommen klar, wie aus der Erzählung in der anonymen Vita des Brunelleschi hervorgeht, die uns den Apparat beschreibt, mittels dessen der Künstler seine perspektivisch konstruierten Bilder des Baptisteriums und des Palazzo Vecchio durch ein kleines Guckloch betrachten ließ [22]. Auch die Randverzerrung, die sich bei kurzer Augdistanz und großem Sehwinkel der Konstruktion bei einer normalsichtigen Betrachtung des Bildes ergibt, ist schon in der Renaissance aufgefallen, und Lionardo erklärt scharfsinnig, wie diese bei einer Betrachtung aus dem Augpunkt durch die perspektivische Veränderung, die das Bild selbst im Auge des Beschauers erfährt, wieder aufgehoben wird. Die Renaissance zieht aber daraus keineswegs die Folgerung, die Konstruktionsprinzipien deswegen einer Überprüfung und Korrektur zu unterziehen und den Forderungen des psychophysischen Wahrnehmungsvorganges anzupassen. Piero della Francesca zeigt selbst die Randverzerrung auf, rechtfertigt sie aber sogleich damit, daß sie durch die mathematische Konstruktion bedingt sei. Diese ist allein für ihn maßgebend. Nicht das Konstruktions-

Digitized by Google

verfahren hat der subjektiven Wahrnehmung Rechnung zu tragen, sondern diese sich den mathematischen Ergebnissen anzupassen [23].

Es ist überraschend, daß die moderne experimentelle Psychologie methodisch von ganz anderen Voraussetzungen ausgehend zu demselben Ergebnis gelangt [24]. Jaensch hat nachgewiesen, daß der Eindruck der Verzerrung bei einem linearperspektivischen Bilde schwindet, wenn dieses „plastisch gesehen" wird. Dieses plastische Sehen ist theoretisch an die Bedingung gebunden, daß sich das Auge des Betrachters in der konstruktiven Augdistanz vom Bilde befindet, was praktisch z. B. durch den Zeiss'schen Varant möglich ist [25]. Experimente ergaben nun, daß der unverzerrte plastische Eindruck erhalten bleibt, wenn das Bild aus der richtigen Augdistanz langsam vom Auge entfernt wird, bzw. daß bei Gewöhnung an eine plastische Betrachtungsweise die plastische Wirkung auch beim normalen Sehen eintritt [26]. Jaensch schließt daraus, daß die Einstellung der Renaissance eine vorwiegend plastische war, und daß demgemäß auch die perspektivische Verzerrung nicht in gleicher Weise apperzipiert wurde wie heutigen Tages.

Tatsächlich ist gerade für die Frühzeit der Perspektivkonstruktion, die noch ganz im Banne der neuen Errungenschaft steht, die Härte der konvergierenden Linien und der allzu rasch abnehmende Verjüngungsmaßstab bezeichnend. Man betrachte etwa Piero Pollajuolo's Verkündigung im Kaiser Friedrich-Museum mit der Verzerrung des vorderen Pfeilers der mittleren Scheidewand und dem rasenden Tempo, in dem der gangartige Raum den Blick in die Tiefe reißt, Francesco's di Giorgio Benediktuswunder mit dem verzerrten Grundriß des Tempietto oder die Architektur auf dem Apelles-Bild Boticelli's. Auf der Geißelung Piero's della Francesca in Urbino oder auf dem Sixtina-Fresko Perugino's mit der Darstellung der Schlüsselübergabe wirken die Hintergrundfiguren trotz richtiger Konstruktion für unsere Auffassung zu klein. (Vgl. Abb. 3 u. 4.)

Es ist nun zu beachten, daß gerade diese auf starke räumliche Wirkung berechneten Bilder einer zusammenfassenden Bindung in der flächenhaften Komposition, eines flächenhaften Ornamentes entbehren. Weder die einzelnen Figuren sind in geschlossenen Flächen aufgebaut und zusammengefaßt, noch die Figuren mit dem Raum durch einen durchgehenden, verbindenden Linienrhythmus verknüpft. Selbst bei vorwiegend figuralen Darstellungen, wie z. B. auf dem Pan-Bild Signorelli's, sind die plastisch durchgezeichneten und durchmodellierten Körper wie Puppen isoliert und unverbunden in den Raum gestellt, in dessen konstruktiver Einheit allein die kompositionelle Bildeinheit gelegen ist. Daneben können wir beobachten, wie sich eine flächenhaft lineare Kompositionsweise der tiefräumig-illusionistischen entgegenstellt (Benozzo Gozzoli, Botticini, Botticelli, Piero di Cosimo), ja wie dieser Gegensatz vielfach im selben Bild

Digitized by Google

ungelöst bestehen bleibt. Erst die Hochrenaissance findet den Ausgleich. Worum es sich dabei handelt, zeigt ein Vergleich von Fra Bartolomeo's Jüngsten Gericht für St. Maria Novella, dieser seltsamen Vorahnung von Raffael's Disputa, mit dem Fresko Signorelli's gleichen Inhalts im Dom zu Orvieto: hier eine Summierung plastisch durchgebildeter Leiber in den freien Tiefenraum hineingestellt, nur aus der Freude an der perspektivischen Raumillusion zu verstehen, dort die kunstvolle Verknüpfung einer flächenhaften und doch zugleich räumlichen Komposition, deren Flächenornament gerade durch die schreckliche Zerstörung des Bildes, die das Gegenständliche zum Teil kaum erkennen läßt, in die Augen fällt.

Damit verschiebt sich auch die künstlerische Einstellung der Perspektive gegenüber. Das Dilemma zwischen der Illusionskraft der Nahperspektive und den damit unvermeidlich verbundenen Verzerrungen mußte zum Problem werden. Lionardo hat sich mit der Frage eingehend beschäftigt. Er zieht daraus die Folgerung, eine weite Augdistanz anzuempfehlen [27]. Die convenienza trägt den Sieg über die starre wissenschaftliche Methode davon. Für Vasari sind die Perspektivstudien Paolo Uccello's Schrullen (ghiribizzi) und seine trockenen und harten Perspektivkonstruktionen eine cattiva maniera, welche die Natur vergewaltige (violenta la natura) [28]. Panofsky hat auf ein interessantes Gutachten Vasari's hingewiesen, aus dem deutlich die Vorurteilslosigkeit hervorgeht, mit der der Cinquecento-Maler sich über die strengen Regeln der Perspektive zu Gunsten einer wohlgefälligen Bildwirkung hinwegsetzt [29]. Ähnlich urteilt Ignazio Danti in seiner Vignola-Ausgabe. Noch im XVII. Jahrhundert wirkt das Problem weiter. Auf einem kunsttheoretischen Thesenblatt mit der Darstellung einer Akademie der Malerei hat Carlo Maratta zu der Perspektivlehre die Worte beigesetzt: tanto che basti; und Bellori gibt den Kommentar dazu: „womit . . . gesagt werden soll, daß die jungen Schüler, nachdem sie diese notwendigen Regeln gelernt hätten, sie, ohne sich damit weiter aufzuhalten, verlassen sollen" [30]. So war die Perspektive im Kreise der Maler allmählich aus einem Erkenntnisproblem zu einer Schulregel und einem praktischen Werkstattbehelf herabgesunken.

Was die Perspektive für die Renaissance erkenntnistheoretisch bedeutet, wird erst aus ihrer Anwendung auf die Bildkonstruktion klar. Den Ausgangspunkt bildet dabei nicht die einzelne Körperform, sondern der Raum als Ganzes. Dieser wird in ein ideelles Zellensystem zerlegt, in das die einzelnen Körperformen eingeordnet werden. Wie bei einer Architekturkomposition wird zuerst ein Grundrißsystem entworfen, indem auf der Grundebene ein regelmäßiges Netz gleich großer Quadrate, entweder parallel zur Bildebene oder nach der Diagonale aufgerissen wird, auf das die plastischen Körper und Figuren aufgesetzt und aufgebaut werden. Damit erhalten auch die schon im Trecento als illusionistische Darstellungsmittel beliebten Bodenmuster und kassettierten

Digitized by Google

Decken eine erhöhte Bedeutung. Der Unterschied gegenüber dem Trecento ist aber doch ein grundsätzlicher: bei der Pseudoperspektive der Gotik handelt es sich allein darum, durch die Verjüngung des Musters die Tiefenausdehnung einer horizontalen Ebene zu bezeichnen. Diese Verjüngung ist nicht einmal innerhalb der einzelnen Teilebenen, geschweige denn für den ganzen Raum eine einheitliche und gesetzmäßige. Das Pavimentmuster bildet nicht die Grundebene der Raumkonstruktion, sondern ist allein Ausdruck der räumlichen Qualität der Bodenfläche. Daher wird auch der darüberlagernde Raum in keiner Weise durch die Bodenkonstruktion bestimmt. Panofsky hat auf die interessante Erscheinung aufmerksam gemacht, daß z. B. ein Teppich, der über die Stufen eines Thrones auf den Fußboden hinabläuft, dort, wo er auf diesem aufliegt und daher mit ihm in einer Ebene liegt, nicht nach den Richtungslinien des Fußbodens konstruiert ist, sondern unabhängig von diesen einen eigenen Fluchtpunkt erhält [31]. In der Renaissance dagegen bildet die Quadrateinteilung der Grundebene das geometrische Bezugssystem für den gesamten Aufbau des Bildraumes. Vor allem in der Frühzeit des Ringens um die Probleme der Perspektivkonstruktion wird dies deutlich: in der regelmäßigen nach Diagonalen angeordneten Fußstellung der Personen und Pferde im Zuge der heiligen drei Könige auf dem Epiphaniebild Masaccio's in Berlin [32], an dem zu Boden gefallenen Waffen, auf den Schlachtenbildern Paolo Uccellos oder den schwimmenden Brettern auf dem Sintflutfresko im Kreuzgang von St. Maria Novella ist diese Hilfskonstruktion noch im ausgeführten Bildwerk deutlich erkennbar. (Vgl. Abb. 5.)

Sogar dort, wo ein natürliches, bewegtes Terrain wiedergegeben werden soll, wird eine durchgehende Ebene dargestellt, auf der die Figuren und Architekturen sich erheben, auf die Gräser und Pflanzen, Steine und Felsen aufgesetzt werden. Das ängstliche Festhalten an dieser Grundlage der Raumkonstruktion zeigt eindringlich die Taufe Christi Piero's della Francesca in London, auf welcher Fluß, Ufer und Wiese in einer Ebene liegen, die in gleicher Weise dem hl. Johannes und den Engeln am Ufer, wie Christo, der im Wasser, also am Grunde des Flusses steht, als Standfläche dient. Fluß und Ufer sind gleichsam kartographisch auf die Grundebene aufgemalt, und selbst der Baum erhebt sich darauf wie ein aufgestellter Säulenschaft. (Vgl. Abb. 6.)

Das geometrische Erfassen des Raumes erweist sich damit als das Primäre gegenüber der Einordnung der Körperformen. Bei Gauricus finden wir den theoretischen Niederschlag hiefür: „Die graphische Perspektive wird entweder das ganze Werk oder dessen einzelne Teile betreffen. Die das ganze Werk betreffende geht der Zeit nach voran und wird zuerst durch das *Hinsehen* festgestellt; die auf die Teile bezügliche dagegen wählt sich nur diejenigen Dinge zur Betrachtung aus, welche dem Blicke begegnen. Ein jeder Körper, gleichviel welche

Digitized by Google

Stelle er einnimmt, muß doch an irgend einem Orte vorhanden sein. Da dies so ist, so müssen wir hier auch eher auf dasjenige, was eher vorhanden ist, achten. Der Ort ist ja aber notwendigerweise früher vorhanden, als der an den Ort gebrachte Körper. Der Ort wird daher zuerst abgegrenzt werden"[33]. So finden wir hier schon im Keime die Vorstellung der „Qualität" des Raumes als „ordre des coexistences possibles" im Sinne von Leibniz.

Hierin liegt das grundsätzlich Gemeinsame, das Malerei und Architektur in der Renaissance verbindet. Auch in der Baukunst wird der Raum in geometrisch bestimmte, klar umschriebene Zellen zerlegt und aus ihnen aufgebaut. Einfache geometrische Gebilde, vor allem das Quadrat als Grundfläche, „die Seele der florentinischen Quattrocentokonstruktion", wie Kern es nennt, bildet den Ausgangspunkt. Zwischen Konstruierbarkeit im perspektivischen Sinne und Vorstellbarkeit besteht notwendig ein unmittelbares Wechselverhältnis, das auch die konstitutiven geometrischen Formelemente entscheidend bestimmt. Die Frührenaissancearchitektur geht von den gleichen einfachen Formen aus wie die Perspektivlehre und soll in derselben geometrisch bestimmten, frontalen Ansicht betrachtet werden, wie sie in der Perspektivtheorie und in der Malerei dargestellt wird. Die Baukunst war, obgleich sie in ihrer Darstellungsweise von der Perspektive durchaus unabhängig ist — als Werkstattbehelf des Architekten, wie in unserer Zeit, spielt sie in der Renaissance und selbst im Barock eine geringe Rolle — doch durch sie beschränkt und bestimmt: nur was perspektivisch darstellbar war, war auch geometrisch vorstellbar und nur insoweit der Raum geometrisch vorstellbar war, war er für die Renaissance architektonisch gestaltbar, weil in seiner geometrischen Bestimmung sein vornehmster künstlerischer Wert lag.

Es ist bezeichnend, daß Brunelleschi, als er für Masaccio die Architektur zu dem Stifterbild in S. Maria Novella entwarf, dem Raum einen quadratischen Grundriß gab, wie Kern nachgewiesen hat, darüber aber nicht ein Kreuzgewölbe, oder eine Kuppel, sondern eine kassettierte Tonne anordnete, weil diese Formen der elementaren Perspektivkonstruktion am leichtesten zugänglich waren.

Wie in der Malerei ist auch in der Architektur der Hohlraum für den künstlerischen Aufbau entscheidend. Die Mauer ist nur begrenzende Fläche oder Restbestand zwischen den Hohlraumformen. Mauer und Pfeiler werden in gleicher Weise wie in der Malerei auf die geometrisch unterteilte Grundebene aufgeteilt. In S. Lorenzo, dem älteren Langhausbau Brunelleschi's, ist das Langhaus noch im mittelalterlichen Sinn nach dem Schema des „gebundenen Systems" aus Quadraten entwickelt, wobei die lichten Weiten der Schiffe und Arkaden die Grundlage bilden; die Säulen in ihrer räumlichen Ausdehnung finden in der Proportionierung des Gesamtraumes keine Berücksichtigung. Im Alterswerk

Digitized by Google

von S. Spirito bildet der Achsenabstand das Einheitsmaß, d. h. der Grundriß ist einheitlich in Quadrate unterteilt, gleich der Grundebene eines Pavimentes in der Malerei, und die Säulen werden auf die ihnen zukommenden Schnittpunkte des Netzes in den Raum hineingestellt [34]. Während dort das einzelne Joch in seinem kubischen Inhalt als selbständige Raumzelle aufgefaßt ist, wird hier zu einem höheren Raumorganismus als Einheitsform fortgeschritten.

Die Entwicklung, die vom Hohlraum ausgeht und zur autonomen Körperform der Mauermasse fortschreitet, ist in der Quattrocento-Architektur deutlich zu verfolgen. Aber dieser Fortschritt bedeutet keinen grundsätzlichen Wechsel zwischen Raumvorstellung und Körpervorstellung, sondern nur eine Erweiterung des gleichen Grundprinzipes. Die Vorstellung der Körperform als selbständiges Gebilde tritt nicht an Stelle der Vorstellung des Hohlraumes, sondern wird in eine umfassendere Raumvorstellung mit aufgenommen. Stehen sich Innen- und Außenarchitektur in der Frührenaissance in einer eigentümlichen Verwandschaft mit der altchristlichen Kunst noch als voneinander unabhängige, selbständige, andersgesetzliche Gebilde gegenüber, so wird in der Hochrenaissance das gesamte Bauwerk als Einheit im kontinuierlichen Raum empfunden. Die Körperform ist nur ein Teil dieses Raumkontinuums, ist materiell erfüllte Raumform. Zwischen dem ersten Vorentwurf Bramantes für den Neubau von St. Peter und dem endgültigen, der Ausführung zugrunde gelegten Plan ist der entscheidende Entwicklungsschritt klar aufzuweisen: ist dort der Hohlraum in seiner extensiven Entfaltung für die Grundrißkomposition bestimmend, so daß die Mauermasse nur die Matrize, den räumlichen Restbestand bildet, der zwischen den Hohlraumformen sich ergibt, ohne eine eigene Gestaltungstendenz zu besitzen, so ist hier die Mauermasse selbst zu einem formgestaltenden Prinzip geworden, das dem des Hohlraumes entgegentritt [35]. Indem aber Hohlraum und Mauermasse gleichwertig behandelt werden, werden sie als Raum schlechthin betrachtet, gehen sie in ein einheitliches Raumkontinuum auf.

Vom Standpunkt der Raumvorstellung der Renaissance gewinnt auch der alte Wettstreit der Künste über seine dialektische und soziale Motivierung hinaus vertiefte Bedeutung. Die Malerei ist für Lionardo die vornehmste der Künste, weil sie „Wissenschaft" ist, während die Bildhauerei nur „eine höchst handwerksmäßige Kunst" ist [36]. In der Malerei muß der Künstler „sich in die Natur selbst verwandeln", er muß ihr Dolmetsch werden, indem er „die Ursachen ihrer, dem Zwang ihres Gesetzes unterworfenen, beweiskräftigen Darstellungen erforscht" [37]. Für den Bildhauer dagegen kommt es nur darauf an, die Dinge zu erkennen, wie sie sind; für ihn besteht nur das Problem der objektiven Richtigkeit, da er die Dinge wieder als dreidimensionale Daseinsformen darstellt. Für den Maler ist dies nur ein Teilproblem. „Der Maler muß die Skulptur immer

Digitized by Google

1. Albrecht Dürer, Der Zeichner mit dem Velum (zu S. 9)

2. Andrea Mantegna, Il Cristo morto in scurto (zu S. 9)

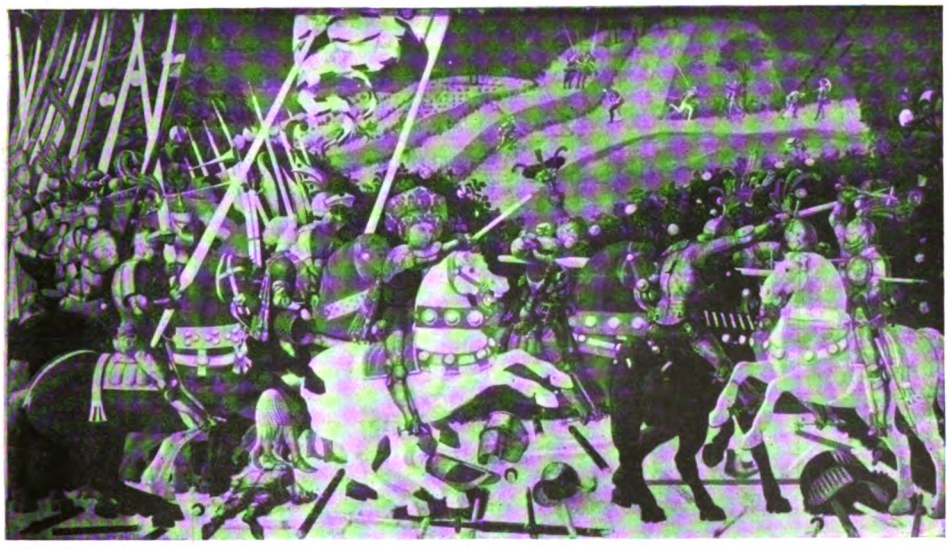
Digitized by Google

3. Piero Pollajuolo, Verkündigung Mariä (zu S. 12)

4. Francesco di Giorgio Martini, Benedictuswunder (zu S. 12)

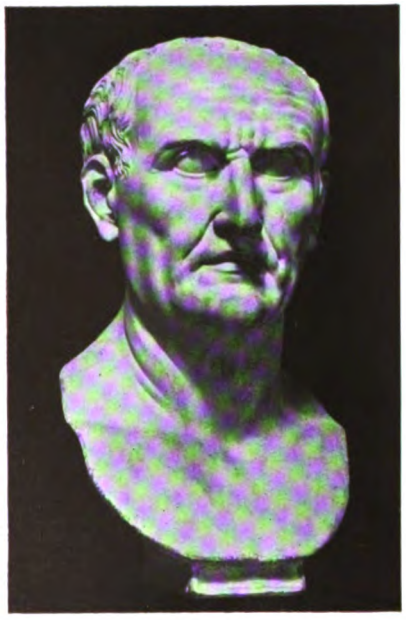
Digitized by Google

6. Piero della Francesca, Taufe Christi (zu S. 14)



5. Paolo Uccello, Reiterschlacht (zu S. 14 u. 109)

Digitized by Google



9. Römische Porträtbüste, sogen. Marius (zu S. 19)

7. Donatello, David (zu S. 18 u. 65)

8. Donatello, Kopf des Gattamelata (zu S. 19)

Digitized by Google

verstehen, das Naturvorbild nämlich, das Relief hat, welches von selbst Helldunkel und Verkürzung erzeugt" [38]. Er muß aber außerdem noch das Problem der formalen Richtigkeit beherrschen, das für den Bildhauer nicht besteht. Die erkenntnistheoretische Deutung der gesetzmäßigen Darstellungsform tritt in den Worten Lionardo's deutlich hervor. In der Umformung der dreidimensionalen Körperform in ihr zweidimensionales Abbild, in der geometrisch eindeutigen Fixierung des Raumes in der Fläche vollzieht sich ein entscheidender Erkenntnisakt. Die Rundskulptur dagegen „bringt nichts zur Ausführung als die (reale) Masse, einfach wie sie dieselbe am Lebenden vorfand" [39]. Sie ist gleichsam der mechanische Abklatsch oder Abguß der Wirklichkeit, in ihr liegt für die Auffassung der Renaissance nicht im gleichen Maße wie in der Malerei ein Erkenntnisakt. Darin ist auch das Flachrelief, das malerische Relief der Renaissance, „was scharfsinnige Überlegung anlangt, der runden Skulptur ohne Vergleich überlegen und nähert sich an Größe der Spekulation der Malerei einigermaßen, denn es benötigt Perspektive" [40]. Die Bedeutung, die dem Relief in der Frührenaissanceplastik für die Entwicklung der Raumdarstellung und die Ausbildung der Perspektive zukommt, zeigt, daß die Äußerung Lionardo's nicht nur als Ausdruck einer persönlichen Anschauung zu werten, sondern in der Kunstentwicklung selbst begründet ist.

Wenn Cellini in seinem Trattato della sculptura den Primat der Plastik gegenüber der Malerei vertritt, so spricht sich darin nicht nur die parteiische Stellungnahme des Nur-Bildhauers aus, sondern auch der Wandel der Zeit. Die perspektivischen Interessen waren zurückgetreten, und die Gestaltung der Körperformen an sich, hatte, ebenso wie in der Malerei und Architektur, vor allem unter dem unmittelbaren Einfluß Michelangelo's an Bedeutung gewonnen. So liegt für Cellini auch bei der Malerei die Hauptaufgabe in der Darstellung des rilievo, das damit zum padre del disegno wird, während die Malerei sua vaga e graciosa figliuola ist [41]. In dem eigenartigen Kunstausdruck des disegno, der in gleicher Weise die Malerei wie die Plastik und Architektur umfaßt, vereinigen sich die beiden Anschauungen zu dem Inbegriff renaissancemäßiger bildkünstlerischer Darstellung.

Es zeigt sich darin deutlich, daß die Renaissance nicht im Sinne Alois Riegl's eine Periode rein haptischen Empfindens ist. Nicht die körperliche Vorstellung ist das Primäre, sondern die Vorstellung der Körper im Raum. Darin liegt der wesentliche Unterschied der Renaissanceplastik gegenüber der Antike.

Die klassisch-antike Kunst beruht in ihrem tiefsten Wesen auf Selbstgestaltung; sie wurzelt im subjektiven Körpergefühl, sie ist in ihrer besonderen Eigenart Tanz und Mimik. Das Bildwerk als Objekt ist gleichsam aus der Identifizierung des schaffenden Ichs mit dem Bildwerk, aus dem subjektiven Nach-

Digitized by Google

und Mitleben des Gegenstandes heraus, gestaltet. Die Kunst im umfassenden Sinne ist ihrem vorzüglichsten Wesensmerkmal nach Mimesis, nachahmende Darstellung im persönlichen Sinne, wie die Unterordnung der Musik unter diesen Begriff als Darstellung bestimmter Charaktere in der Ethoslehre der alten Tonarten beweist.

Die antike Vollplastik ist gleichsam von innen nach außen gestaltet, als die Auswirkung der Masse in ihrer isolierenden, individualisierenden Eigengrenze; die Renaissanceplastik ist gleichsam von außen nach innen gearbeitet, von dem sie umfassenden, in sie eindringenden Raum gewissermaßen abgetastet und geformt. Das Problem liegt hier nicht in der Entfaltung der Körperform an sich, sondern in der Auseinandersetzung der Körperform mit dem sie umfassenden Raum, in ihrer Festlegung im Raume. Besonders in den vielfach experimentierenden, ungelösten, unharmonischen Frühwerken Donatello's tritt diese Problematik deutlich zutage. Der Marmordavid im Bargello steht der Antike ebenso fern wie der Gotik. Sicherlich ist von beiden etwas darin fühlbar, aber das Wesentliche liegt doch in etwas Neuem. In der festen Stabilisierung, in der Auffassung des Körpers als eines statischen Systems offenbart sich der grundlegende Unterschied zum Trecento, in der Auflösung des Körpers im Raum der zur Antike. Der Körper ist nicht als eine Masseneinheit, sondern als kunstvoll aufgebautes tektonisches System von Gliedkörpern gebildet, die gliedhaft mit einander verbunden, gegen einander verspreizt und verspannt sind, wie ein statisches Eisenfachwerk. Man könnte sich den Aufbau aus einzelnen, die Körperachsen markierenden Stäben zusammengesetzt denken. Die Lage dieser Achsen und ihre Winkel bestimmen die räumliche Gestaltung. Die Linien des Konturs sind hart und scharfkantig geführt; die Silhouette ist bewegt und durchlöchert; der Raum dringt überall durch. Im David der Casa Martelli ist das gleiche Motiv fester zusammengearbeitet, das Prinzip bleibt aufrecht. Auch die Propheten am Campanile zeigen das gleiche Eindringen, sich Hineinwühlen des Raumes in die Materie, so daß sie wie von Luft und Wetter korrodiert und zerfressen erscheinen. Und doch ist immer in den schroff gegeneinander gestellten Achsen und konstitutiven Linienzügen ein in sich gefestigter, räumlich bestimmter Aufbau gegeben. (Vgl. Abb. 7.)

Ist in der mittleren Periode Donatello's auch ein festeres Zusammenfassen des Konturs, bei dem Ausladungen möglichst vermieden werden, ein blockhafteres Formen zu beobachten, so bleibt doch die Behandlung der Oberfläche grundsätzlich die gleiche. Sehen wir uns einen Kopf wie den des Gattamelata an, so ist seine plastische Gestalt in gleicher Weise durch ein Gerippe fest verbundener Konstruktionspunkte bestimmt, über die gewissermaßen die Oberfläche wie eine Haut darübergezogen ist, so daß der Kontur zwischen den Aus-

Digitized by Google

ladungen einschwingt. Selbst die naturalistischen Altmännerköpfe der Spätantike, etwa der sogen. Zenon oder Chrysipp des kapolinischen Museums, zeigen dagegen die geschlossene Körperform als Träger des Oberflächenreliefs; die eingefallenen Wangen, die tiefen Augenhöhlen sind nur Ausnehmungen aus dieser Grundform, die immer beherrschend ist. In diesem Sinne können wir sagen: Die antike Plastik ist ihrem Wesen nach konvex, die der Renaissance konkav. Die antike ist materielle Körperform, die der Renaissance ist plastische Erscheinung im Raum. Die Renaissanceskulptur ist daher immer irgendwie zu dem sie umgebenden Raum oder der sie einfassenden Architektur in Beziehung gebracht, sie wird mit dem sie umschließenden Raum zusammen gesehen. (Vgl. Abb. 8 u. 9.)

Dieser anderen Grundauffassung der Plastik entspricht auch ein anderes Verhältnis zur Architektur. In der Antike erscheint die plastische Figur auch dort, wo sie in Verbindung mit der Architektur auftritt (Tympanon, Metope, Fries) isoliert vor die neutrale Mauerfläche gesetzt. In der Gotik ist sie ihrer Genesis nach mit der Architektur wesensgleich, ist die Plastik zur Figur gewordene Architekturform. In der Renaissance tritt sie als eigenberechtigt der Architektur gegenüber — das entspricht der Antike — aber diese Selbständigkeit bedeutet nicht räumliche Isolierung. Die Architektur schafft vielmehr den Raum, in dem sich die plastische Erscheinung auswirkt, mit dem zusammen sie eine Bildeinheit bildet. Diese Auseinandersetzung zwischen Plastik und Architektur tritt bei Donatello klar zutage. In der Cantoria für den Florentiner Dom bildet die Brüstung eine Säulenportikus, in der sich der Tanz der Putten abspielt, so daß die Figuren scheinbar willkürlich von den Säulchen überschnitten werden. Damit wird für die plastische Gestaltung ein Illusionsraum geschaffen, in den die Figuren hineingestellt erscheinen, in dem sie sich entfalten und bewegen, mit dem sie zusammen gesehen werden. In ähnlicher Weise stellt die Aedicula des Verkündigungsreliefs in S. Croce ideell das Innere eines Zimmers dar, in dem sich die Szene der Verkündigung abspielt. Und Detlev von Hadeln hat in einem Rekonstruktionsversuch des Hochaltares im Santo in Padua auf Grund der Arbeitsrechnungen nachgewiesen, daß auch hier Donatello den Einzelfiguren durch eine Säulenarchitektur eine raumschaffende Umrahmung und Zusammenfassung zur Bildeinheit einer sacra conversazione gegeben hat [42].

*

So ergibt sich in allen bildenden Künsten das gleiche Formprinzip. Das reine Sehen, für die Renaissance im Geiste des Platonismus der höchste Sinn, die visuelle Vorstellung des Raumes und seiner formalen Beziehungen ist die Grundlage der künstlerischen Gestaltung; und in der ihren Darstellungsgesetzen zu-

Digitized by Google

grunde liegenden geometrischen Vorstellung ist eine neue Erkenntnis des gesamten Weltbildes gelegen. In der metaphorischen Genealogie, die Lionardo aufstellt, ist dieses grundlegende Verhältnis ausgesprochen: die Malerei ist „die Mutter der Perspektive", diese aber „hat die Wissenschaft der Astronomie geboren, die einfache Perspektive ist" [43]. Die Perspektive bedeutet im weitesten Sinne eine Geometrisierung des Raumes. In ihren Sehlinien sind für Lionardo „alle Figuren der von der Natur hervorgebrachten Körper eingeschlossen" [44]. In diesem Sinne war sie nicht nur die Grundlage einer neuen Kunst, sondern auch einer neuen Wissenschaft.

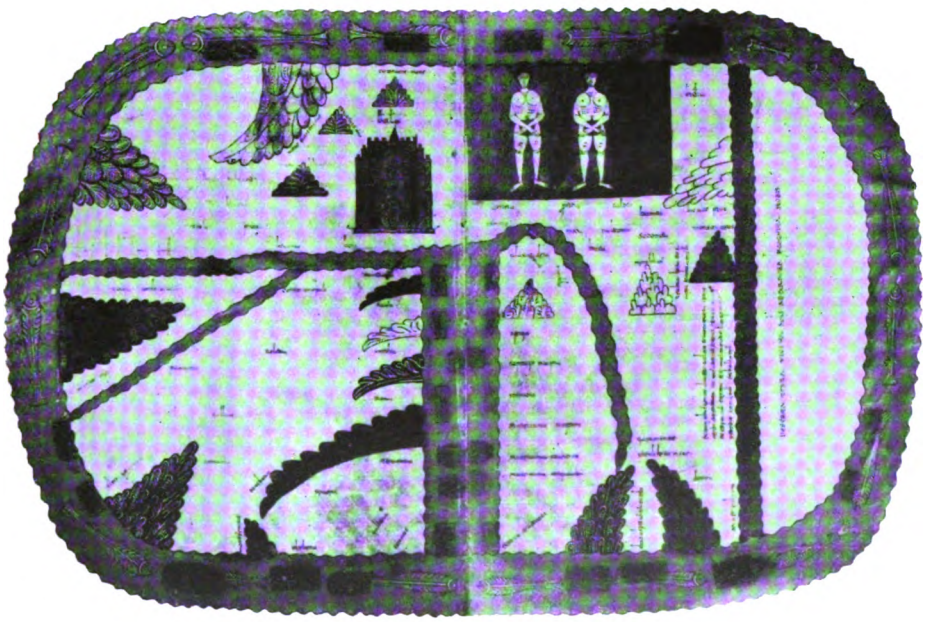
Neben der Perspektive steht die sphärische Trigonometrie als die zweite große mathematische Errungenschaft der Zeit. Ungefähr gleichzeitig mit der Entstehung des Perspektivwerkes Piero's della Francesca schreibt Regiomontanus in Venedig sein Werk über Trigonometrie. Auch hier handelt es sich nicht um durchaus neue Errungenschaften, sondern in gleicher Weise wie bei der Perspektive um eine Rezeption aus der arabischen Wissenschaft; aber zugleich wird diese aus einer klareren Raumvorstellung heraus in entscheidender Weise überholt. „Die wichtigsten Sätze des ganzen Werkes besagen, wie man aus den drei Winkeln des sphärischen Dreiecks die drei Seiten, und aus den drei Seiten die drei Winkel berechnen kann. Die Bedeutung des ersten Satzes tritt uns klar entgegen, wenn wir erwägen, wie schwer es einem in der ebenen Geometrie Geschulten werden mußte, sich in den Gedanken zu finden, es könnten die drei Winkel zur Bestimmung eines Dreiecks ausreichen. Dieser Satz ist unbedingt neu und Eigentum Regiomontanus'; während der zweite allerdings schon bei Nasir Eddin vorkommt" [45]. In der Perspektive und Trigonometrie findet die Renaissance ihre wechselseitig sich ergänzenden Ausdrucksformen: in der Perspektive wird aus der räumlichen Gestalt das zweidimensionale Erscheinungsbild konstruiert, mittels der Trigonometrie aus der optischen Erscheinung die konkrete räumliche Lage errechnet.

Auf dieser Grundlage wird sowohl in geographischer wie kosmographischer Hinsicht ein neues Weltbild aufgebaut.

Der Wandel der Raumvorstellung als Grundlage der Erdvorstellung spiegelt sich deutlich in der Entwicklung der mittelalterlichen Kartographie. Die frühmittelalterlichen Karten zeigen die gleiche Rückbildung der konkreten Raumvorstellung und ihren Ersatz durch eine symbolische Ideenverbindung wie die altchristliche Bildkunst. Es ist bezeichnend, daß in der Patristik eine deutlich ausgesprochene Abkehr von der ptolomäischen Kosmologie zu beobachten ist. Basilius der Große erklärt es für gleichgültig, ob die Erde die Gestalt einer Kugel, eines Zylinders, eines Diskus oder einer Schale habe [46], während aus den Worten des hl. Augustin deutlich der Zweifel an der Kugelgestalt heraus-

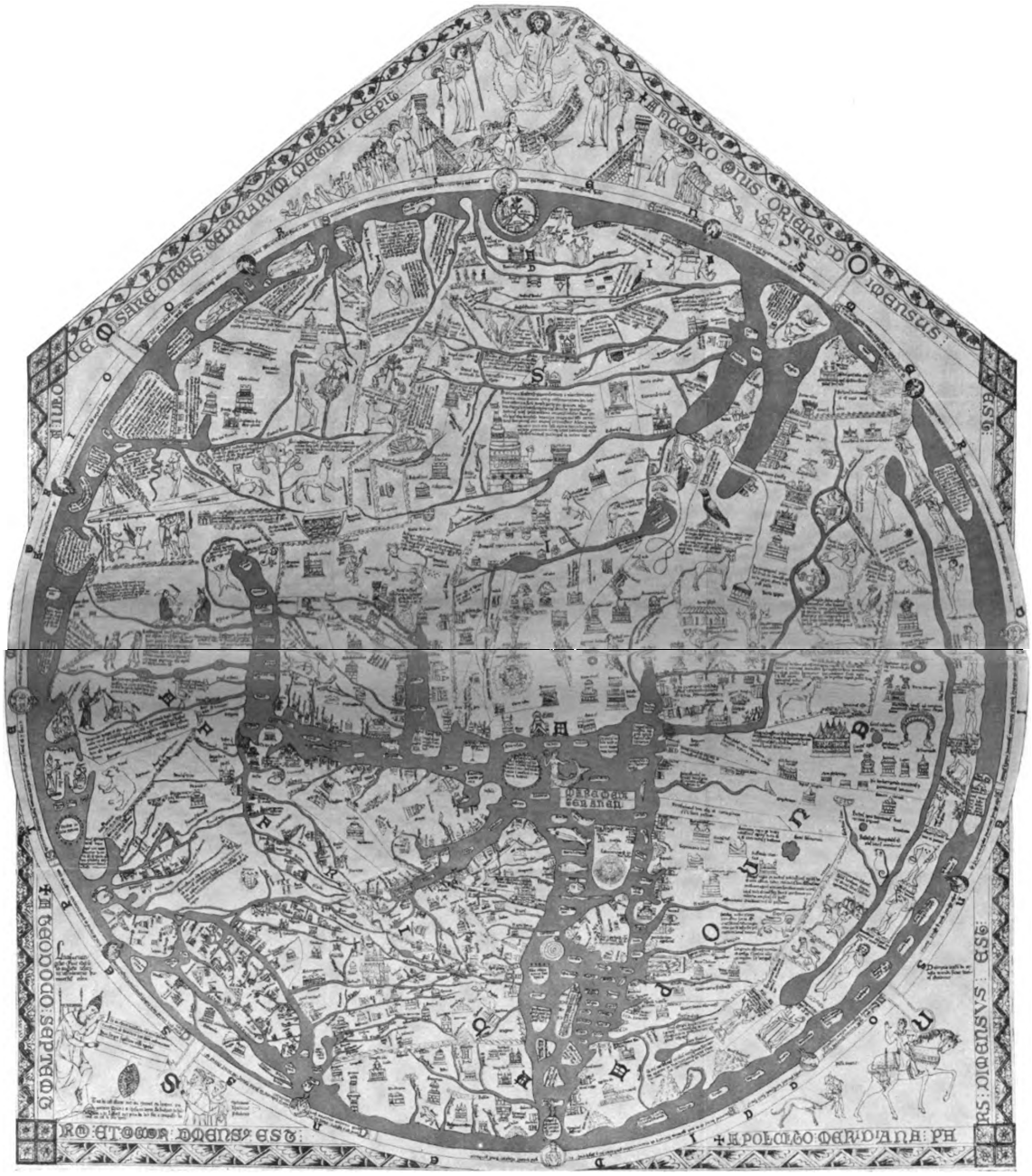
Digitized by Google

10. Psalterkarte von London, XIII. Jh. (zu S. 22)



11. Beatuskarte von 1047 in Madrid (zu S. 22)

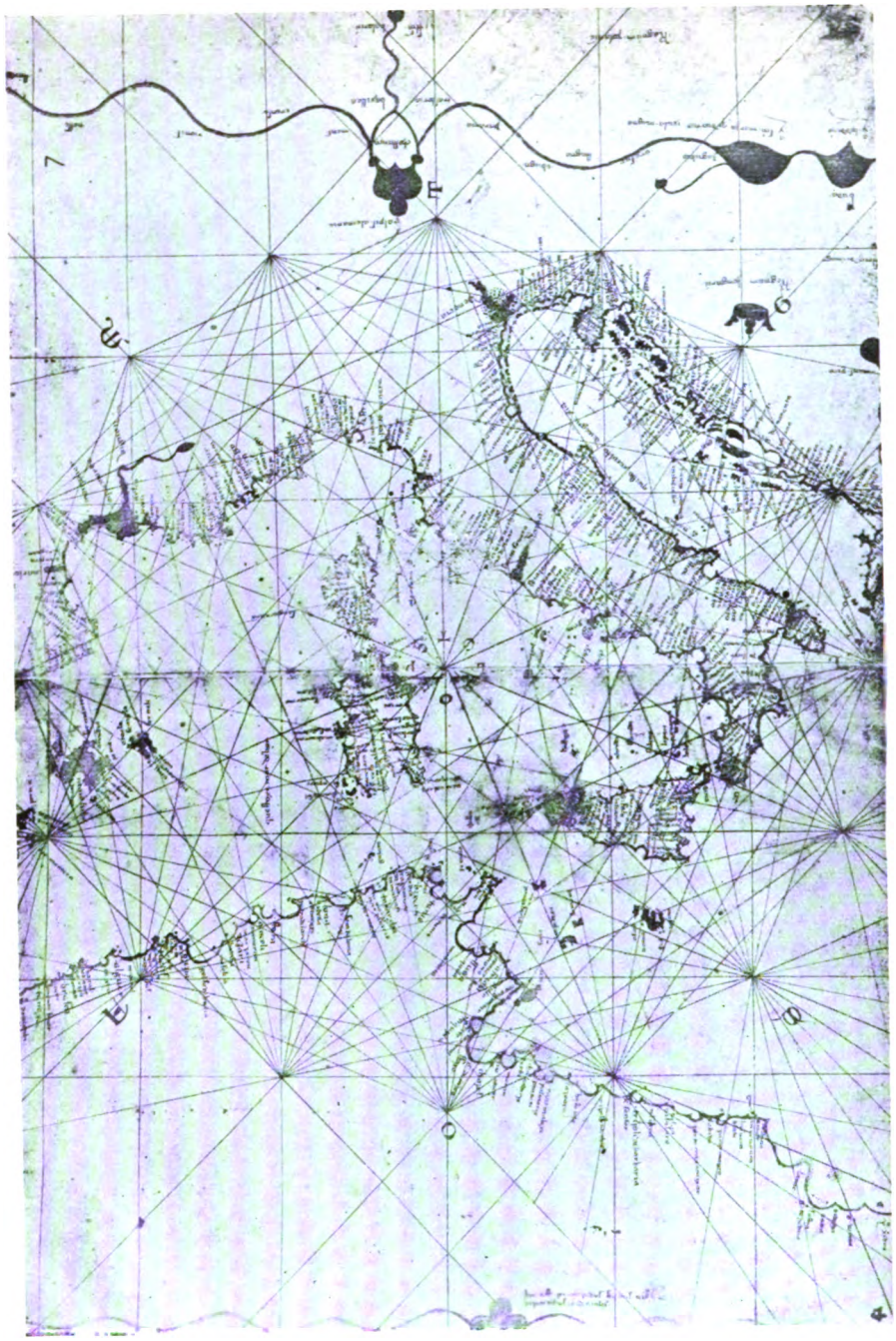
Digitized by Google



12. Herefordkarte, um 1314 (zu S. 23)

Digitized by Google

Digitized by Google



13. Portolankarte des Andrea Bianco 1436 (zu S. 24)

Digitized by Google

zuhören ist. Aber selbst wenn die Erde rund sein sollte, so folgert er, ergäbe sich daraus nicht, daß auch die andere, uns entgegengesetzte Hemisphäre bewohnbar sei [47]; und Isidor von Sevilla stellt sich die Ökumene als Scheibe auf Wolken oder Gewässern schwimmend vor [48], während Lactantius nur mehr beißenden Spott übrig hat für die antike Vorstellung der Antipoden [49]. Dem entspricht auch die kartographische Darstellung: sie wird immer mehr zu einem begrifflichen Symbol. Bei Augustinus finden wir bereits den für das frühe Mittelalter charakteristischen Typus der T-Karte eindeutig beschrieben [50]: ein Kreis, seltener ein Quadrat, stellt die vom Ozean umschlossene Ökumene dar, die durch einen Horizontalbalken halbiert wird, während die untere Hälfte durch einen Vertikalbalken nochmals unterteilt wird, wodurch sich die Form eines T ergibt. Der obere Halbkreis bedeutet Asien, das linke untere Viertel Europa, das rechte Afrika. Die mit parallelen Strichen gezeichneten Balken stellen einerseits den Pontus Euxinus, das Mare Aegaeum und den Nil, andererseits das Mittelmeer dar. Zumeist werden die drei Erdteile mit den Namen der drei Söhne Noahs bezeichnet. Das gleiche Schema zeigen auch die sogenannten Sallustkarten [51]. Auf einer Glasmalerei aus dem XIII. Jahrhundert in Canterbury sind neben der ecclesia Cham, Sem und Japhet mit einer Weltscheibe dargestellt, die durch ein fischblasenartiges Ornament in drei gleiche, verschiedenfarbige Felder geteilt ist.

Der Zusammenhang der T-Karten mit der Weltkarte des hl. Hieronymus und den sogenannten Beatuskarten ist offensichtlich [52]. Auch diesen liegt das gleiche Schema zugrunde, indem auf der nach römischem Brauche geosteten Karte die durch das Mittelmeer gelegte Längslinie die Vertikalachse, Tanais, Mäotis, Pontus, Aegaeis und Nil die Horizontale abgeben. Wodurch sich jedoch diese Karten von der symbolischen Hieroglyphe der T-Karte unterscheiden, ist nicht nur der verhältnismäßige Reichtum der Detaildurchbildung, sondern die verhältnismäßig lebendige, räumliche Vorstellung, die ihnen als antikes Erbe zugrunde liegt, wobei wir uns bewußt bleiben müssen, daß auch diese Kartentypen uns nur in späten mittelalterlichen Kopien erhalten sind. Wie der Schematisierungsprozeß vor sich ging, läßt sich an den Beatuskarten beobachten. Während uns die eine Filiationsreihe, die durch die Londonerkarte des XIII. Jhs. gekennzeichnet ist [53], in den mittelalterlichen Derivaten das antike Vorbild noch deutlich erkennen läßt, zeigt der andere Ast, den die Ashburnhamkarte von ca. 970 repräsentiert [54], deutlich die mittelalterliche Umbildung: das Mittelmeer erscheint wie ein Baumstamm, von dem sich rechts als ein Ast der Nil, links als zwei gleichwertige Äste Aegaeis-Pontus und Donau abzweigen, während die Gebirge wie große Blattbüschel an den Stamm angesetzt sind. Die kartographisch-räumliche Darstellung wird zu einem bloß symbolischen Zeichen.

Digitized by Google

Diese rein symbolische Auffassung zeigt sich noch eindringlicher in einer frühmittelalterlichen Karte Englands, auf der die sieben Reiche der angelsächsischen Heptarchie in Form eines regelmäßigen Siebenpasses wie ein gotisches Maßwerk dargestellt sind[55]. (Vgl. Abb. 10 u. 11.)

Diese symbolische Umdeutung der spätantiken Kartenbilder hängt enge mit der christlichen Exegese zusammen. Der Beatuskarte ist bezeichnenderweise ein Kommentar der Apokalypse beigegeben. Den unmittelbaren Anlaß zu ihrer Einschaltung bietet der Prolog des zweiten Buches, in dem die divisio apostolorum erwähnt wird. Nachdem die zwölf Verkünder des Evangeliums mit den zwölf Stunden des Tages, welche durch die Sonne Christi die Welt erleuchten, den zwölf Toren Jerusalems und den zwölf Thronen verglichen werden, schließt der Absatz: Quod subjecta formula picturarum demonstrat. Dem entsprechend zeigt auch die Karte in Osma[56], in der sich diese Beziehung allein erhalten hat, in das schematische Kartenbild die Köpfe der Apostel nach dem Gebiet ihrer Lehrtätigkeit eingetragen, während zuoberst, also nach römischem Brauche im Osten, ein Rechteck das Paradies mit den vier Paradiesesströmen darstellt. Noch tiefer greifend ist die Umgestaltung im Sinne einer christozentrischen Ausdeutung bei der Psalterkarte des britischen Museums aus dem XIII. Jahrhunderte[57], auf der wir Christus als Weltenrichter über den Erdkreis thronend sehen, am oberen Rand das Paradies mit der Darstellung des Sündenfalles und den vier Strömen Philon, Geon, Tigris und Euphrat und im Mittelpunkt der Erdscheibe Jerusalem.

Auf der Herefordkarte (1276—83)[58] wird die kartographische Darstellung vollends zu einem Symbol der christlichen Heilslehre: Sündenfall, Erlösungswerk und letztes Gericht erscheinen in einem Bildschema zusammengefaßt. Am oberen Rande ist wiederum das Paradies dargestellt mit der „expulsio Ade et Eve"; daneben der „arbor balsami it est sicca", der „arbre sec", der Paradiesbaum, aus dessen Ästen das Kreuz Christi gefertigt wird, der nach dem Kreuzestod verdorrt, um zu Beginn des letzten Kampfes noch einmal zu neuer Triebkraft zu erwachen. In der Mitte der Karte sehen wir wieder Jerusalem mit dem Heiland am Kreuzesstamm. In den vier Ecken der Karte aber stehen in roter Farbe die vier Buchstaben, die sich zu dem Worte mors vereinen. Der irdischen Welt ist zu oberst das Jüngste Gericht gegenübergestellt, mit der Fürbitterin Maria, die vor Christus die Brüste entblößt, worauf die beigesetzten mystisch-symbolischen Verse Bezug nehmen. In der linken Ecke unten sehen wir nach dem Lukas-Evangelium (II 1) die Aussendung der Beamten zur Aufnahme des jüdischen Landes durch Kaiser Augustus, während rechts Richard von Haldingham, der Verfasser der Karte, als Reiter im geistlichen Gewande mit dem Motto Passe avant gewissermaßen als Signatur dargestellt ist. So wird selbst die Tätig-

Digitized by Google

keit des Kartenzeichners zur Bibel in Beziehung gesetzt und unter dem Gesichtspunkte der göttlichen Weltordnung betrachtet. Auf der Ebstorf-Karte [59] dagegen wird die bewohnte Erde zum Leibe Christi, indem wir zu oberst im Osten den Kopf, im Süden und Norden die Hände und im Westen bei den Säulen des Herkules die Füße sehen. (Vgl. Abb. 12.)

Der Rahmen dieser den ganzen Erdkreis umspannenden christlichen Allegorese wird nun weiter mit einer Fülle symbolischer und mystischer Bilder erfüllt. In seltsamster Weise werden dabei Elemente der verschiedensten Herkunft vermengt und verschmolzen: biblische und hagiographische Darstellungen, wie die Arche Noah, das Weib des Loth, der Weg der Israeliten ins gelobte Land, der „Katharinenberg" Sinai, auf dem die Leiche der alexandrinischen Heiligen von Engeln bestattet wurde, antik-mythologische, wie der Acheron, der Garten der Hesperiden und Colchis mit dem Goldenen Vließe, die Pseudowissenschaft der spätrömischen Polyhistores mit ihren Mirabilien und Monstruositäten, den Pygmäen, Kynoskephalen, den Antropophagen, die zu Söhnen Kains werden, den Hyperboreern, den Monocoli und Schattenfüßlern, die Völker Gog und Magog der Apokalypse, die mythischen Tiere des Physiologus, orientalische Elemente wie die kleinasiatischen Siebenschläfer und der Karfunkelberg aus Tausend und einer Nacht, Elemente der Alexandersage, der Seefahrt Herzog Ernst's zum Magnetberg und der Brandansfahrt [60]. So wird die Karte zu einer wahren Enzyklopädie des gesamten mittelalterlichen Bildungsmateriales. Wir sehen, wie die Kartographie von der gleichen mythischen Denkweise, der gleichen bildhaften Zuordnung der Vorstellungen, dem gleichen transzendenten Ideensystem beherrscht wird wie die mittelalterliche Bildkunst.

Neben dem Fortwirken dieser Mönchskarten bis ins XV. Jahrhundert finden wir aber im hohen und späten Mittelalter noch einen ganz anderen Kartentypus, der sich aus grundsätzlich anderen Voraussetzungen entwickelt hat, die sogenannten Portolankarten [61]. Es sind ausgesprochene Seemannskarten, die ausschließlich das Küstenbild wiedergeben, dieses jedoch in einer überraschend richtigen und reich differenzierten Darstellung. Trotzdem sind diese Karten, wie die neuere Forschung übereinstimmend nachgewiesen hat, nicht nach einem bestimmten kartographischen Projektionsverfahren dargestellt. Die Konstruktion beruht allein auf der Bestimmung der relativen Lage der Orte zueinander nach Kursrichtung und Distanz, wie sie aus der immer wieder kontrollierten und berichtigten Erfahrung der Seeschiffahrt gewonnen wurden [62]. Darin zeigt sich ein tiefgreifender Unterschied in der zugrundeliegenden Raumvorstellung ebenso gegenüber der antiken Kartographie wie der der Renaissance. Bei einer kartographischen Darstellung mit Gradnetz ist das damit aufgestellte Raumsystem das primäre, in dem jedem Orte sein ihm zukommender Platz zugewiesen

Digitized by Google

wird. Das aus Meridianen und Parallelkreisen gebildete Netz ist aber seinerseits nur die planimetrische Projektion der kugelförmigen Erdoberfläche, so daß wiederum jedem Punkte im Gradnetz ein durch geographische Länge und Breite eindeutig bestimmter Punkt auf der Erdoberfläche entspricht. Die Lage eines Ortes ist demgemäß nicht durch sein Verhältnis zu einem anderen, sondern absolut im einheitlich vorgestellten Erdraum bestimmt [63]. Die Vorstellung der Antike wie die der Renaissance ist daher dreidimensional, räumlich, die der mittelalterlichen Portolankarte linear und richtungsbestimmt. Der Raum in seiner Gesamtheit ist das Ergebnis der relativen Lage der einzelnen Orte. Wiederum ist die Beziehung zu der Raumauffassung der gleichzeitigen bildkünstlerischen Darstellung zu ersehen. Es ist die gleiche Vorstellungsweise eines linearen Fortschreitens im Raume, aus der sich die richtungsbestimmte Raumgestaltung der gotischen Baukunst, der lineare, genetische Aufbau der gotischen Plastik, die episch bedingte Raumkontinuität der gotischen Malerei ergibt, wie wir sie im folgenden noch des Näheren untersuchen werden [64].

Die Portolankarten sind zweifellos das Ergebnis der Zusammensetzung einzelner, aus der Seemannserfahrung gewonnenen Küstenkarten zu einer einheitlichen Darstellung des Mittelmeerbeckens und der atlantischen Küste und gehen sicherlich auf eine seit der Antike ununterbrochene Tradition zurück. Nordenskiöld hat in den Karten, die dem Gedichte La sfera von Leonardo Dati beigegeben sind, späte Nachzügler solcher Küstenkarten nachgewiesen [65]. Das Entscheidende liegt aber eben in der Zusammenfassung, in der einheitlichen Redaktion dieser Iliad of Cartography, wie Nordenskiöld die Portolane treffend bezeichnet hat. Nun ist es auffallend, daß Portolankarten nicht vor dem Ende des XIII. Jahrhunderts auftreten, von da an aber sehr zahlreich erhalten sind. Nordenskiöld konnte nun überzeugend nachweisen, daß die Abfassung der Urtype aller dieser Karten in die Zeit zwischen 1266 und 1290 festzusetzen ist [66]. Die Portolankarte kann somit als eine typisch gotische Erscheinung angesehen werden, die das ganze XIV. und XV. Jahrhundert beherrscht. (Vgl. Abb. 13.)

Erst die Renaissance bringt in der Kartographie wiederum einen entscheidenden Umschwung. 1427 finden wir als Beilage der für Kardinal Filiastrus hergestellten lateinischen Übersetzung des Ptolemäus die älteste datierte Karte mit Gradnetz, 1462 folgt die Bologneser-Ausgabe des Ptolemäus mit Karten in Kegelprojektion, zirka 1478 die von Francesco Berlinghieri mit solchen in Zylinderprojektion. Ist das Quattrocento die Zeit der Rezeption der antiken Kartographie, so bringt das beginnende XVI. Jahrhundert einen raschen Aufschwung, der weit über diese hinausführt. Die verschiedenartigen Projektionsversuche, die wir in der ersten Jahrhunderthälfte auftauchen sehen (herzförmige, eliptische, äquator- und polarständige Projektion und ihre Abarten) [67]

Digitized by Google

faßt Gerhard Mercator schließlich in genialer Weise zusammen und begründet die moderne Kartographie.

In seiner 1569 erschienenen Weltkarte stellt er als erster eine winkeltreue Zylinderprojektion auf, bei der die Breitengrade nach dem Pol zu in demselben Verhältnis vergrößert werden, in dem die Parallelkreise gegen den Äquator zunehmen[68]. Bei Zugrundelegung eines rechtwinkeligen Gradnetzes mit parallelen Meridianen muß notwendigerweise der Maßstab der geographischen Längen im umgekehrten Verhältnis zur Abnahme des Radius der Parallelkreise gegen den Pol zunehmen, während bei gleichem Abstand der Parallelkreise im Gradnetz die geographische Breite konstant bleibt. Um nun die dadurch verursachte Verzerrung zu beheben, läßt Mercator die Breiten im gleichen Verhältnis wie die Längen gegen den Pol zunehmen wodurch dem Kartenbild eine kontinuierliche, für Länge und Breite gleiche Maßstabvergrößerung vom Äquator gegen den Pol zugrunde gelegt wird. Im Gegensatz zu allen vorhergehenden Projektionsversuchen, die nur unvollkommene Annäherungsverfahren darstellen, erscheint das Problem der Abwicklung der Kugelfläche in die Ebene bei Mercator auf ein einfaches mathematisches Prinzip zurückgeführt, wenn auch die exakte Begründung hiefür erst von Edward Wright (1599) und Henry Blond (1648) dafür gegeben wurde. Auch hier liegt das Entscheidende in der Klärung der Raumvorstellung, die nicht nur zur Wiederaufnahme der antiken Überlieferung befähigt, sondern zugleich deren Überwindung bedeutet[69].

Aber der epochale Wandel in der Geographie spricht sich nicht allein in der theoretischen Formulierung aus, sondern noch weit entschiedener und in höherem Maße in den großen Entdeckungsreisen des Renaissancezeitalters. Auch hier knüpft die Entwicklung wieder an die Antike an, auch hier werden alte Vorstellungen wieder aufgegriffen und neu belebt, auch hier sind es nicht neue Ideen, die entscheidend sind, sondern die Tat, der Mut zu den äußersten, kühnsten Folgerungen in der Tat, der allein in der überzeugenden Klarheit der Anschauung und der unerschütterlichen Evidenz der Vorstellung gegeben ist. Die Kugelgestalt der Erde war der Antike schon seit Eratosthenes bekannt; Ptolomäus konstruiert einen Globus und stellt die Grundsätze für zwei verschiedene kartographische Projektionsverfahren auf. Auch die notwendige Folgerung, daß es möglich sei, Indien über die Atlantis zu erreichen, war schon in der Antike ausgesprochen und diskutiert worden. Und doch hat kein griechischer oder römischer Seemann gewagt, die Segel zur Fahrt um die Erde zu hissen. Das Wissen blieb in seiner theoretischen Form befangen und vermochte, wie so oft in der Geschichte wie im Leben, den praktischen Verstand nicht mitzureißen. Daß es aber hiezu zu schwach war, zeigt seinen hypothetischen Charakter, den Mangel an anschaulicher Evidenz. Die antike Vorstellung von

Digitized by Google

der Kugelgestalt der Erde, wie sie von Eratosthenes, Strabo, Posidonius und Seneca theoretisch vertreten wurde, hat sich auch im Mittelalter erhalten, wie Stellen bei Honorius, Albertus Magnus, Roger Bacon und Pietro d'Alliaco beweisen, und war im Quattrocento durchaus bekannt und verbreitet. Wie sich aber trotzdem die beschränkte Vorstellungsfähigkeit damit nicht abzufinden vermochte, zeigen die Einwände jener Gutachten, die der Prior di Prado auf Befehl des Königs von Spanien über den Plan des Kolumbus eingeholt hatte[70]. Von keiner Seite wurde bezeichnenderweise die Kugelgestalt der Erde an sich geleugnet; aber neben dem Banausenstandpunkt, was man durch Jahrtausende seit der Erschaffung der Welt nicht gefunden, werde auch Kolumbus jetzt nicht finden, waren es vor allem zwei in der Unklarheit der Vorstellung begründete Bedenken, welche die ablehnende Stellungnahme bestimmten, die Vorstellung, daß die Erde so groß wäre, daß man „nicht in drei Jahren" vom Westen Spaniens an die Ostküste des asiatischen Kontinentes kommen könne, eine Vorstellung, in der sich die konkrete Kugelgestalt ins Unbestimmte und Unfaßbare aufzulösen droht, und, noch bezeichnender für die egozentrische Auffassung des Raumes, die naive Befürchtung, man könne eben wegen der Kugelform nicht mehr zurückkommen, wenn man einmal die dem Ptolemäus bekannte Hemisphäre verlassen hätte, da man hinabfahre und bei der Rückkehr wie auf einen Berg wieder hinauffahren müsse, was ein Segelschiff auch bei stärkstem Winde nicht vermöchte. Und mit Berufung auf den hl. Augustin (de civitate dei, l. XXI, cap. IX) erklärt man, daß unmöglich auf der anderen Hemisphäre Antipoden sein könnten. So läßt Lope de Vega in seinem Kolumbusdrama Sidonia ironisch einwenden: „So gibt's denn Gegenfüßler, Leute, die mir unterm Fuß weglaufen, wie ich oben! ... Das sind Hirngespinste, die noch Äsop zu seinen Fabeln fehlen; Menschen, die ihre Fersen aufwärts kehren!"[71].

Daß das Unternehmen des Kolumbus auf einem Irrtum beruhte, indem er nach seinem bekannten Ausspruch: el mondo es poco, den Erddurchmesser zu klein und die Ausdehnung Asiens gegen Osten größer annahm[72], so daß er vermeinte in wenigen Tagen die Küste Indiens zu erreichen, ist für den entscheidenden Unterschied der Vorstellungsevidenz gegenüber der Antike unwesentlich, da auch im Altertum diese Ansicht von Marinus und Seneca vertreten worden war.

Die Erkenntnis, daß in der „Neuen Welt" nicht die Ostküste Asiens erreicht, sondern ein selbständiger Kontinent aufgefunden wurde, ging bezeichnenderweise nicht unmittelbar von den konkreten Ergebnissen der Entdeckungsfahrten aus, sondern von der geographisch-mathematischen Spekulation. In den Inkunabeln der kartographischen Darstellung Amerikas sind zwei Typen scharf zu unterscheiden, die empirischen Seemannskarten, die nur die auf den Ent-

Digitized by Google

deckungsreisen festgestellten Küstenlinien verzeichnen, dabei aber an der Voraussetzung ihrer Zugehörigkeit zum eurasischen Kontinent festhalten, und die Weltkarten, die aus theoretischen Erwägungen die Verteilung der Kontinente auf dem Globus klarzustellen versuchen. Schon Stobnicza gelangt auf diesem Wege in seiner Introductio in Ptolemaei Cosmographiam von 1512 an Stelle des klassischen Schemas der Dreiteilung der Ökumene zu der Annahme von vier Erdteilen. Selbst in der zwischenstaatlichen Politik findet die neue Vorstellung des Erdballes ihre seltsame Spiegelung: im Streite zwischen den beiden Königreichen der Pyrenäenhalbinsel um den Einfluß in der neuen Welt bestimmt der Papst durch drei Bullen von 1493, daß die Erdkugel durch einen bestimmten Meridian in eine spanische und eine portugiesische Hemisphäre geteilt werde [73].

Mochte auch unsteter Abenteurertrieb, Eroberungsgelüste, ruhmsüchtiger Ehrgeiz und gemeine Gewinnsucht diese Condottieri des Erdballs, einen Cristoforo Colombo, einen Vasco da Gama, Amerigo Vespucci und Magalhães, nach den fernen Wunderländern, in denen man einen märchenhaften Reichtum an Gold und Edelsteinen und Spezereien erträumte, getrieben haben, in ihrer Gesamterscheinung ist es doch ein neues, überindividuelles Motiv, das für die Entdeckung der Erde entscheidend wurde, das tief in der Geistigkeit der Zeit verwurzelt war, und das sich, wie so oft in der Geschichte, selbst die niedrigen Triebe der Menschen dienstbar machte. Unter all dem Menschlich allzu Menschlichen, das dieses seltsamste Kapitel der Menschheitsgeschichte zu einer der furchtbarsten Enthüllungen der dämonischen Gewalt menschlicher Leidenschaften macht, ist es doch letzten Endes ein rein geistiges Motiv, das die innerste Triebkraft abgibt, ein unersättlicher, bedingungsloser Erkenntniswille. Es ist die geistige Eroberung der Erde in der Vorstellung ihrer Totalität, die damit zur Tat wird. Alle Beziehungen der Menschheit zu ihrer universellen Heimat und damit zum Kosmos haben sich dadurch geändert. Jetzt erst war die Menschheit in ihrer Gänze denkbar. Damit beginnt ein Prozeß einer langsamen, allmählichen Verschiebung der Stellung des Einzelnen, des Individuums, der Nation, der Kultureinheiten zur Gesamtheit, in dem wir uns noch heute mitten drinnen befinden.

War die Entdeckung der Erde aus einer geklärten räumlichen Vorstellung erwachsen, durch welche die atheoretische, egozentrische Raumvorstellung in eine geometrisch absolute rationalisiert wurde — denn dies liegt der Vorstellung der Kugelgestalt der Erde in ihren letzten Folgerungen zugrunde — so bedeutet die Umdeutung des geozentrischen Planetensystems des Ptolemäus in das heliozentrische, durch welches das scheinbar Widersinnige vorstellbar und denkbar gemacht wird, vollends die Überwindung der subjektiven Raumvorstellung durch die geometrische.

Digitized by Google

Die Zeit war des Gedankens schwanger. Cusanus kommt auf philosophisch-deduktivem Weg zur Annahme der Relativität aller Ortsbestimmungen und der Negation eines absoluten Weltmittelpunktes[74], und bei Lionardo taucht einmal der Gedanke auf: „Die Sonne bewegt sich nicht", mit großen Buchstaben zwischen Rechnungen hingeschrieben [75]; und an anderer Stelle findet sich der dunkle, rätselvolle Satz: „Du in deiner Rede hast zu schließen, daß die Erde ein Stern ist, so ähnlich wie der Mond — und so wirst du den Adel dieser Welt beweisen" [76]. Sollte diesen Worten nicht die Vorstellung zugrunde liegen, daß die Erde als ein Stern, den Planeten gleich, zu denen ja damals auch der Mond gerechnet wurde, in den Himmel erhoben werde, daß sie durch ihre Bewegung in himmlischen Sphären gleich den Planeten ihren wahren Adel erhalte? Die Worte sind nicht mit Gewißheit auszudeuten. Wie ein Blitz leuchtet der Gedanke, in dem wir eine die Welt umgestaltende Erkenntnis ahnen, auf, um im tiefen Dunkel wieder zu verschwinden. Andere Stellen, die ganz auf der geozentrischen Vorstellung beruhen, stehen widerspruchsvoll dem gegenüber.

Hatte auch Nicolaus von Cues den Wahn der zentralen Stellung der Erde in dialektischer Deduktion gebrochen, mochte Lionardo die neue Wahrheit geahnt haben, es bedurfte der Tat des vollen Bekenntnisses, und diese Tat konnte nur wie bei Kolumbus aus der Evidenz der Vorstellung erwachsen.

Wie Regiomontanus hat auch Kopernikus die entscheidenden Jahre seines Lebens, vom 23. bis zum 34. Lebensjahr, in Italien verbracht und hier die geistige Atmosphäre der Renaissance in sich aufgenommen, gerade in jener Periode der geistigen Entwicklung des Menschen, in der nach Schopenhauer die wirklich eigentümlichen und originellen Grundansichten sich bilden, auf deren Verarbeitung und mannigfaltigen Benützung alle, auch viel später geschaffenen Werke beruhen. 1497 hält er sich in Bologna auf, berühmt durch die mathematische Disziplin seiner Universität, wohin Dürer eigens von Venedig reitet „um Kunst willen in heimlicher Perspectiva"; 1500 kommt er nach Rom, wo er in großen Versammlungen berühmter Männer und Künstler, wie Rheticus ausdrücklich bemerkt, Vorträge hält. Gassendi erzählt, daß er sich im besonderen mit Perspektive beschäftigt habe und im Zusammenhang damit die Malerei erlernte; und es wird sogar berichtet, er habe sein Selbstbildnis im Spiegel gemalt[77]. So stellt auch hier die Perspektive die eigentümliche Verbindung zwischen Malerei und Astronomie her, wie sie in Lionardo's Worten Ausdruck gefunden hat.

Das eigenartige Verhältnis der Renaissanceperspektive und Trigonometrie zur antiken Überlieferung zeigt sich auch in der Astronomie wieder, nur noch viel klarer und eindringlicher. Auch dem Kopernikanischen Himmelssystem liegt nicht eine neue Entdeckung zugrunde. Kopernikus beruft sich vielmehr selbst auf die Autorität der antiken Autoren und schöpft daraus den Mut, seine An-

Digitized by Google

schauung der Mitwelt vorzulegen. Worin die erkenntnistheoretische Bedeutung des Kopernikanischen Weltbildes beruht, hat schon Kepler klar erkannt, der den Gedanken ausspricht, Kopernikus habe die ptolemäische Astronomie nicht durch Beibringungen neuer Tatsachen und Beobachtungen, also neuen Materials der Rechnung, umgestaltet, sondern durch die neue gedankliche Form und Einheit des Systems[78]. Dem überlieferten Beobachtungsmaterial wird eine neue hypothetische Vorstellung zugrunde gelegt und aus dieser Vorstellung heraus wird die Umdeutung der scheinbaren Bewegungen der Himmelskörper durchgeführt. So ist es auch hier die neue Vorstellungsweise die dem Überlieferten neuen Sinn verleiht. Die Begründung für die Richtigkeit der Deutung ist allein dadurch gegeben, wie sein Schüler Rheticus sagt, daß sie „mit den Erscheinungen übereinstimmt, gleich wie eine gute Erklärung mit dem erklärten Begriff vertauscht werden kann“ [79]. Durch diese „Vertauschung“ wird aber die hypothetische Erklärung als Wirklichkeit gesetzt; und als Wirklichkeit hat Kopernikus sein System auch aufgefaßt. Dies geht mit Gewißheit aus der scharfen Ablehnung hervor, die der Versuch Osianders in der Vorrede zur Ausgabe von 1543, die Anschauung des Kopernikus nur als möglich oder wahrscheinlich hinzustellen, durch den engeren Freundeskreis des Astronomen gefunden hat[80]. In dieser Setzung der Hypothese als Wirklichkeit spricht sich die zwingende, unmittelbar gegebene innere Evidenz der Vorstellung in gleicher Weise aus, wie in der Tat des Kolumbus. Es ist die gesteigerte räumliche Vorstellungsfähigkeit, die das scheinbar Widersinnige überwindet und denkbar macht; es ist die in der Einbildungskraft begründete innere Überzeugung und Selbstsicherheit, die den Mut zu den äußersten kühnsten Folgerungen findet.

Wiederum zeigen uns die zeitgenössischen Einwendungen, wie der natürliche Menschenverstand in seiner subjektiven Gebundenheit der geometrisch räumlichen Abstraktion aus mangelnder Vorstellungsfähigkeit nicht zu folgen vermochte. Luther sucht in seinen Tischreden das Widersinnige am Vergleich mit einer Wagenfahrt klar zu machen: „Gleich als wenn einer auf einem Wagen oder in einem Schiff sitzt und bewegt wird, meynete, er säße still und ruhete, das Erdreich aber und die Bäume gingen und bewegten sich“ [81], und übersieht dabei, daß gerade dieser Vergleich nur der richtigen Umdeutung bedürfte, um gerade das Unnatürliche der geozentrischen Weltauffassung aufzuzeigen. Melanchthon beruft sich kurz und entschieden auf die Sinne: die Augen seien Zeugen, daß sich der Himmel in 24 Stunden um die Erde dreht. Und da gäbe es gewisse Leute, die aus Neuerungssucht — ein Vorwurf, der sich auch bei Luther findet — oder um ihren Geist zu zeigen, beweisen wollten, die Erde bewege sich! [82]

So stellt sich der Stilwandel der Renaissance in seinen letzten Voraussetzungen als ein entscheidender Entwicklungsschritt in der räumlichen Vorstellungs-

Digitized by Google

fähigkeit dar. Der Raum wird in seiner objektiven Realität erfaßt, im wahren Sinne erschaut. In einem gewaltigen Rationalisierungsprozeß wird dieser neue Vorstellungsinhalt mathematisch durchdrungen und systemisiert. Das gesamte Weltbild wird in der Perspektivlehre auf eine einfachste geometrische Formel gebracht. Der Raum hat sein bisher unergründbares Mysterium verloren.

*

In dieser Vorstellungsweise wurzeln in gleicher Weise Kunst und Wissenschaft. In der reinen Anschauung als Erkenntnisform ist ihre gemeinsame Grundlage gegeben. Die geistige Einheit von Kunst und Wissenschaft ist eine eigenartige Erscheinung der Renaissance. War die Kunst durch ihre Begründung in der Perspektive und Proportionslehre zur Wissenschaft geworden, so stand die Wissenschaft ihrerseits ebenso in Abhängigkeit der Kunst, indem sie die ästhetische Wertung zur wissenschaftlichen Begründung verwendete.

Aber nicht in der erkenntnistheoretischen Bedeutung des Schönen an sich liegt das für die Renaissance Bezeichnende. Diese ist ihr keineswegs eigentümlich und läßt sich in wechselnder Formulierung und Deutung bis in die Spätantike zurückverfolgen. In der Plotin'schen Auffassung der Schönheit als der sinnlichen Erscheinungsform der Ideen, als Durchleuchtung der Materie durch die Ideen, hat sie ihre charakteristische Prägung erhalten, die in christlicher Umgestaltung durch das ganze Mittelalter bis in die seltsame Neoscholastik der Florentiner Akademie nachwirkt. Es sind die beiden Grundbegriffe von Zeichnung — ganz im Sinne des disegno der Renaissancetheoretiker — und Farbe, der συμμετρία und des χρῶμα, die, in der von Xenophon überlieferten Äußerung des Malers Parrhasios vom Standpunkt des Künstlers durchaus konkret verstanden, in Stoa und Neuplatonismus, in Patristik und Hochscholastik eine eigenartige Wandlung durchgemacht und eine transzendente Umdeutung erfahren haben [83]. So erhält der Begriff der Farbe, der ursprünglich nur als malerisches Darstellungsmittel der Zeichnung zur Seite gestellt wurde, durch ihre Identifizierung mit dem Licht und dessen mystische Ausdeutung als Emanation des Einen und Guten, der πρώτη δύναμις, bei Plotin eine rein spirituelle Sinngebung. In dieser neuplatonischen Form der Harmonie und des Glanzes, der εὐαρμαστία und ἀγλαία übernimmt Thomas von Aquin das berühmte Begriffspaar von Dionysius Areopagita.

Das der platonischen und neuplatonischen Schönheitslehre der Renaissance mit der Scholastik Gemeisame ist die Zurückführung des Schönen auf die Präexistenz der Ideen. Die Schönheit ist in der reinen Form (εἶδος), in den Ideen als den „Urformen und Urprinzipien der Dinge" (Augustin) begründet. So erklärt der hl. Bonaventura: alles was seiend ist, hat irgend eine Form; alles

Digitized by Google

aber, was eine Form hat, hat Schönheit [84]; und nach den Worten des hl. Thomas von Aquin bezieht sich das Schöne seinem Wesen nach auf die causa formalis, den ideellen Grund aller Realität [85]. Die claritas, als das wichtigste Kriterium des Schönen, ist nach dem Opusculum de pulcro et bono der Abglanz, den die reine Form auf die Materie wirft [86], oder nach den Worten des Duns Scotus die vollendete Offenbarung ihrer selbst [87]; „sie ist für das Schöne das, was die Evidenz für die Wahrheit ist" [88] (de Wulf). So erscheint der Schönheitsbegriff in das metaphysische Erkenntnissystem fest eingebaut. Das Schöne ist der anschauliche Ausdruck der in ihrer begrifflichen Bestimmung gegebenen Wesenheit der Dinge. Aufgabe der Kunst ist es, diese ideele Form, eben das, was ihre begriffliche Bestimmung ausmacht, mit möglichster Klarheit anschaulich darzustellen. Der Künstler hat daher das Kunstwerk nicht in Nachahmung der Natur, sondern nach der ihm im Geiste eingeborenen Idee zu schaffen. Diese Idee des zu schaffenden Kunstwerkes, wie z. B. nach Thomas von Aquin die Gestalt des Hauses im Geiste des Baumeisters, ist aber nicht in einem individual-psychologischen Sinne als der subjektive künstlerische concetto zu verstehen, sondern als die präexistente Idee des Hauses, welcher der Baumeister in seinem Werke Realität verleiht. In gleicher Weise muß auch die folgende Stelle in Dante's Convito interpretiert werden: kein Maler könne irgend eine Figur hinstellen, wenn er sie nicht vorher in der Absicht so gemacht hätte, wie die Figur sein soll [89]. Auch hier ist es die „quasi idea", wie der hl. Thomas sagt, das innere Vorbild, die forma intellecta, nach der das äußere Werk gestaltet wird. Es ist der gleiche platonische Gedanke, der in dem Ausrufe Lionardos nachklingt: „O, Forscher der Dinge, begnüge dich nicht, die Dinge zu erkennen, wie sie gewöhnlich durch sich selbst die Natur hervorbringt, sondern erfreue dich, den Urgrund der Dinge zu erkennen, die in deinem Geiste aufgezeichnet sind" [90].

Und doch ist dieser Urgrund, den Lionardo sucht, etwas anderes, als die Ideologie der Scholastik. Deutlich zeigt sich dies im Bedeutungswandel des Proportionsbegriffes. Die konkrete, mathematische Auffassung der Proportion als eines künstlerisch abgewogenen Maßverhältnisses, wie sie der Antike entspricht — Maß und Proportion sind die Elemente der Schönheit, sagt Philebos bei Platon — hat sich im Neuplatonismus und in der Scholastik immer mehr aufgelöst und zu einer allgemeinen Bezugsbestimmung im Sinne eines Einandergemäßseins verschiedener Inhalte erweitert. Wenn der hl. Thomas die debita proportio als notwendige Ergänzung der claritas für die Schönheit fordert, so ist damit die der Natur einer Sache zukommende Form, die dispositio naturae conveniens gemeint, wobei das Beispiel der menschlichen Gliedmaßen angeführt wird [91]. Nach der Bedeutung der Person ist auch die Schönheit verschieden zu beurteilen: alia est pulchritudo unius, alia alterius. So kommt Christo in seiner

Digitized by Google

menschlichen Gestalt auch eine andere besondere Schönheit zu [92]. Noch in Alberti's und Dürer's Forderung, daß die Glieder des Körpers einander entsprechen müssen, daß man nicht männliche und weibliche, junge und alte Gliedmaßen vermengen dürfe, wirkt dieser Gedanke nach, erhält aber doch durch den Beisatz „dann vergleichliche Dinge acht' man hübsch" einen ganz anderen Sinn [93].

Ist die proportionalitas bei Thomas objektiv gefaßt, so deutet sie Bonaventura in Beziehung auf den Betrachter zu einem subjektiven Verhältnis um. Danach unterscheidet er eine dreifache Proportionalität, eine solche, die auf der Ähnlichkeit der Gestalt beruht, die er als speciositas bezeichnet, eine solche, die den Sinnesqualitäten gemäß ist, indem die Sinne durch zu starke Eindrücke verletzt werden: ihr entspricht die suavitas; und schließlich jene, die auf die Befriedigung eines Begehrens gerichtet ist, „die vor allem beim Geschmack und Tastsinn in Erscheinung tritt" [94]. Hier besteht also das in der Proportionalität gelegene Einanderentsprechen nicht zwischen den Formen und Maßen des Objektes selbst, sondern zwischen diesen und dem Subjekt. Damit ist die ursprüngliche konkrete Vorstellung der Antike zu einem rein logischen Terminus verblaßt.

Wir können nun bei Nicolaus von Cues beobachten, wie die Bedeutung des Proportionsbegriffes in der Renaissance wiederum eine entscheidende Verschiebung erfährt. War sie für Bonaventura Gemäßheit der Qualitäten schlechthin, so wird sie von dem Cusaner in mathematischem Sinne begründet. Alle Proportion beruht auf dem Vergleichen: comparativa igitur est omnis inquisitio, medio proportionis utens. Alles Vergleichen ist aber nichts anderes als ein Messen und setzt als solches Homogeneität der zu vergleichenden Inhalte, Zugehörigkeit zu derselben Größenordnung voraus. Es sind die gleichen räumlich-geometrischen Vorstellungen wie in der Bildkunst, die der philosophischen Deduktion zugrunde liegen und ihr die exempla und symbola bieten [95].

Mit der grundsätzlich anderen Einstellung des Menschen zur Natur, die ihren unmittelbaren Ausdruck in der Wertung der Kunst als Erkenntnisform der Natur findet, erhält auch die philosophische Betrachtung ein anderes Substrat. Wenn Marsilio Ficino die Definition des Schönheitsbegriffes als commesurazione e proporzione con qualche suavità di colori ablehnt und sich damit zu der herrschenden Kunsttheorie scheinbar in Gegensatz stellt, um im Anschluß an Platon und Plotin die Schönheit aus einem rein geistigen Urgrund als eine „deutliche Ähnlichkeit der Körper mit den Ideen" zu erklären, als scintilla del' ornamento divino, als Abglanz des göttlichen Antlitzes zu fassen, so wird doch die objektive Bestimmung der körperlichen Schönheit in der Realität von der künstlerischen Auffassung seiner Zeit in entscheidender Weise bestimmt. Demnach äußert sich diese Ausstrahlung der Idee in die Materie in dreifacher Hinsicht, in der ordine, der gesamten räumlichen Anordnung

Digitized by Google

der Teile, im modo, dem Maß und der Proportion der Einzelteile, und in der spezie, ihrer qualitativen Erscheinungsform. Diese Anschauung wird ausführlich an den Maßverhältnissen des menschlichen Körpers exemplifiziert. Der Unterschied zu den praktischen Atelierregeln liegt nur darin, daß diese Proportionalität für Ficino nicht eine Erfahrungstatsache ist, sondern ein ideelles transzendentes Prinzip.

Die Vorstellung der Proportionalität in der Schönheitslehre des Ficino wird noch klarer, wenn man sie mit seiner musiktheoretischen Begriffsbildung vergleicht. Hier entspricht die ordine, wenn wir uns eines späteren Fachausdruckes bedienen, der Tonalität, sie bildet also in gleicher Weise das tonale System, in dem sich die Melodie bewegt, wie in der Bildkunst das Raumsystem, in dem die einzelnen Teile in einen bestimmten wechselseitigen Verhältnis angeordnet sind. Der modo, der Teilproportion der Bildkunst entsprechend, ist im Verhältnis der Tonschritte, der Intervalle gegeben, während die spezie wiederum die qualitative Bestimmung, die Klangfarbe bedeutet [96].

In dieser Proportionslehre spricht sich deutlich der grundsätzliche Wandel der Vorstellungsweise gegenüber dem Mittelalter aus. Sie ist nicht mehr bloßer Ausdruck logischer Beziehungen, sondern auf konkrete, räumliche und tonale Vorstellungen begründet. Im Proportionsbegriff berühren sich wiederum in einer für die Renaissance so charakteristischen Weise Wissenschaft und Kunst. Die Proportion ist nach den Worten Luca Pacioli's nicht nur die Mutter des Wissens sondern „Mutter und Königin der Kunst". Damit erhält das ästhetische Verhalten des Menschen im Florentiner Platonismus auch erkenntnistheoretische Bedeutung. Wenn die Schönheit des Universums die letzte und höchste Beglaubigung seines göttlichen Ursprungs bedeutet, so liegt diese Schönheit in Maß und Form, in Verhältnis und Harmonie der Dinge begründet. In bezeichnender Übereinstimmung mit Alberti's Lob der Kugelgestalt deutet Marsilio Ficino das ästhetische Phänomen erkenntnistheoretisch aus: „Jeglicher Geist lobt die runde Gestalt, sobald er sie zum ersten Mal erblickt und ohne den Grund dieses Urteils zu kennen. Jeder schätzt eine bestimmte Angemessenheit und Proportion im Bau des menschlichen Leibes, oder den Einklang in den Zahlen und Tönen. Er nennt eine bestimmte Gebärde und Haltung schön und würdig, er preist das Licht der Weisheit und die Anschauung der Wahrheit. Wenn nun jeder Geist dies alles immer und überall sogleich annimmt und gut heißt, ohne zu wissen warum, so bleibt nur übrig, daß er hierin kraft eines notwendigen und durchaus natürlichen Instinktes handelt" [97]. So wird aus dem allgemeinen ästhetischen Consensus auf eine überindividuelle Grundlage der intellektuellen Erkenntnis geschlossen, die in der metaphysischen Realität der Ideen, der dem Geiste eingeprägten formulae, ge-

Digitized by Google

geben ist. Und im Anschluß an Augustinus wird das ästhetische Empfinden aus den im Grunde unseres Bewußtseins ruhenden Zahlenverhältnissen, als den ewigen, unveränderlichen Normen erklärt, die wir in der unvollkommenen Erscheinungswelt schemenhaft erkennen. So fern sich auch die auf die handwerkliche Praxis eingestellte Kunsttheorie und die trotz ihrer ästhetischen Begründung kunstfremden Spekulationen eines Ficino stehen, so liegt ihnen doch die gleiche Vorstellungsweise zugrunde, die auch dem Philosophen das Anschauungsmaterial für seine logischen Deduktionen bietet.

Nach dieser ästhetischen Forderung einer immanenten Harmonie wird auch das kosmische Weltbild aufgebaut. In der Widmung des Commentariolus 1533 an Papst Clemens VII. hat Kopernikus das ihn leitende Motiv deutlich ausgesprochen: die beängstigende Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit der Erscheinungen sollte auf ein möglichst einfaches System zurückgeführt werden. „Bei dieser Anordnung müßte alles sich gleichmäßig bewegen, wie es eben eine vollendete, in sich abgeschlossene Bewegung erheischt." Das primäre Axiom ist die Kugelgestalt der Erde, als die ästhetisch vollkommenste geometrische Form. In ihm sind eigentlich schon die beiden andern begründet, die Kreisbahnen der Planeten und ihre gleichmäßige Bewegung. Die Himmelskörper müssen ihren Umschwung in Kreisen vollziehen, damit sie im Akt ihrer Bewegung selbst ihr Sein, d. h. ihre geometrische Form und Begrenzung als Kugel, zum Ausdruck bringen. Innerhalb dieser reinen kreisförmigen Bahnen aber könnte die Ungleichförmigkeit der Bewegung nur von einer Veränderung der bewegenden Kraft oder von einer unregelmäßigen Gestaltung des bewegten Körpers herstammen; beides Annahmen, denen unser Intellekt widerstrebt und die der besten Verfassung und Ordnung des Universums unwürdig wären [98]. Es ist also eine in ihrem Wesen ästhetische Forderung, die das ganze System begründet.

Die Formulierung dieses Gedankens verrät unmittelbare Einflüsse von Nicolaus von Cues. Im Dialog de ludo globi stellt dieser die These auf, daß die runde Form von allen Figuren die für die Bewegung geeignetste sei. Indem der geometrisch gesetzmäßigen Gestalt des Körpers eine bestimmte, ihm natürliche Bewegungsform zugeordnet wird, entspricht auch notwendig der vollendetsten Form die vollendetste Beweguug. Diese geometrische Fassung des Gedankens ist für den Cusaner charakteristisch und unterscheidet seine Bewegungslehre grundsätzlich von der aristotelischen, wie wir sie auch bei Albertus de Saxonia wiederfinden, die in der besonderen Qualität der Substanz die gleichförmige Bewegung der Himmelssphäre mit den Gestirnen begründet sieht [99].

Es ist bezeichnend, daß schon bei Kopernikus einmal der Gedanke an eliptische Bahnen auftaucht; doch ist die Stelle im Originalmanuskript durchgestrichen [100]. Selbst Kepler bekennt noch, mit welchen großen inneren Schwierig-

Digitized by Google

keiten er zu ringen hatte, ehe er sich zu dem Gedanken entschloß, die absolute geometrische Vollkommenheit der Planetenbahnen, die auch für ihn noch allein in der strengen kreisförmigen Gestalt bestehen konnte, aufzugeben [101]. Aus der ästhetischen Wertung des Kreises leitet sein Freund und Mitarbeiter Fabricius seine Einwendungen dagegen ab. Noch bei Kepler ist das Gesamtbild des Kosmos ganz im Geiste der Renaissance geometrisch- und musikalisch-harmonisch gestaltet. Die geometrische Bedingtheit, die darin besteht, daß die Entfernung der Planeten nach dem Schema der fünf regulären Körper bestimmt ist, verschwistert sich mit dem musikalischen Gesetz, das ihre Bewegungen regelt und einstimmig macht, indem das Verhältnis der Geschwindigkeiten der verschiedenen Planeten zu dem der Schwingungszahlen harmonischer Töne in Beziehung gebracht wird.

Erst bei Galilei wird jeder „Rangunterschied" der geometrischen Formen aufgehoben [102]; und Spinoza spricht vom Standpunkt der Wissenschaft die schroffe Absage an die Kunst aus. Die Schönheitsvorstellung gehört für ihn zu den Haupthindernissen der Erkenntnis der Wahrheit [103]. Er spottet über jene „Harmonie", von der die Philosophen sich haben überreden lassen, daß sie selbst die Bewegung der Himmelskörper regiere. Schärfer konnte der Gegensatz zu Kopernikus nicht gefaßt werden.

Die innere Einheit von Kunst und Wissenschaft hatte sich damit gelöst. Die einzelnen geistigen Disziplinen beginnen sich immer mehr autonom zu entwickeln und ihre eigenen Probleme herauszutreiben. Immer stärker treten die lokalen und nationalen Eigenheiten hervor und immer mehr wechseln die Führerrollen. Und doch ist all diesen scheinbar disparaten Erscheinungsformen die gleiche geistige Grundlage eigen: sie sind aus dem Geiste der Renaissance geboren und haben von ihm die entscheidenden Antriebe erhalten.

Digitized by Google

Digitized by Google

2. Kapitel

GOTIK UND RENAISSANCE

Mit der Feststellung einer Klärung der Raumvorstellung als Grundlage der künstlerischen und wissenschaftlichen Entwicklung der Renaissance haben wir das erkenntnistheoretische Problem selbst noch nicht in seiner Tiefe erfaßt. Noch immer erhebt sich die entscheidende Frage, was erkenntnistheoretisch das Wesentliche dieser neuen Raumvorstellung ist und wodurch sie sich von der vorhergehenden Stilperiode unterscheidet. Wir müssen zur Beantwortung dieser Frage nochmals weiter ausholen.

Haben wir die Vorstellung des dreidimensionalen kontinuierlichen Raumes in der reinen Anschauung als das entscheidende Neue der Renaissance erkannt, so erhebt sich angesichts der gewaltigen Architekturschöpfungen der Gotik der berechtigte Einwand, daß doch eine Baukunst wie diese eine besonders hochentwickelte Raumvorstellung zur Voraussetzung haben müsse, daß sich doch gerade in ihr ein intensives Empfinden für den Tiefenraum äußert. Es kann sich also nicht darum handeln, daß die Renaissance als eine Zeit des spezifisch räumlichen Sehens der Gotik einer solchen des unräumlichen, also linearen oder flächenhaften Sehens entgegengestellt wird. Auch kann der Gegensatz nicht auf einer vorwiegenden Einstellung auf den Hohlraum einerseits und einer vorwiegend körperlichen Auffassung andererseits beruhen. Die Begriffspaare des Dreidimensionalen und Zweidimensionalen, des Nah- und Fernbildes, des Haptischen und Optischen vermögen den Unterschied zwischen Gotik und Renaissance nicht zu erklären. Nicht um Räumlich und Unräumlich kann es sich handeln, sondern um Raumvorstellungen grundsätzlich verschiedener Art. In diesem Wesensunterschied der räumlichen Auffassung müssen wir das geistesgeschichtliche Kernproblem zu erfassen suchen.

Wir wollen bei der Untersuchung von der Malerei ausgehen, weil hier der Gegensatz der räumlichen Darstellung in der Gotik zu der in der Renaissance klarer hervortritt, und sodann überprüfen, ob die dabei festgestellten Wesensunterschiede auch auf die übrigen Künste anwendbar sind. In der gotischen Malerei sind es vor allem zwei Erscheinungsformen, die für unsere auf der Vorstellungsweise der Renaissance beruhende Bildauffassung fremdartig und wider-

Digitized by Google

sinnig erscheinen: das räumliche Nebeneinander in der Darstellung zeitlich verschiedener Vorgänge und der Mangel eines einheitlichen Maßstabes für sämtliche dargestellte Gegenstände innerhalb derselben Bildeinheit.

Für uns wie für den Renaissancemenschen ist Grundforderung, daß das Bild in allen seinen Teilen als Ganzes gleichsam mit einem Blick erfaßt wird, oder richtiger gesagt, daß die Teilwahrnehmungen der sukzessiven Betrachtung zu einer einheitlichen bildhaften Vorstellung zusammengefaßt werden. Wir lassen das Bild in seiner Gänze auf uns wirken, wir überfliegen es mit unseren Blicken, um es vorher als Ganzes zu erfassen, und gehen dann erst auf die Einzelheiten über, um sie immer wieder der Gesamtvorstellung einzuordnen und diese durch sie zu bereichern und zu vervollständigen. Wir sehen gleichsam das Ganze zusammen: die Betrachtung ist simultan.

Gerade das Gegenteil bedeutet die Betrachtungsweise der Gotik: sie schreitet von einem zum andern vorwärts, sie liest den Bildinhalt im Fortschreiten ab. Indem er abgelesen wird, entsteht das Bild vor den Blicken, es rollt sich gewissermaßen vor dem Betrachter ab wie ein Film, nur daß die Abfolge der Bildeindrücke nicht auf der mechanischen Bewegung des Bildes, sondern auf der geistigen des Betrachters beruht. Dieser psychologische Vorgang des sukzessiven Ablesens unterscheidet sich grundsätzlich von der simultanen Betrachtung der Renaissance. Er ist für die Gotik nicht bloß ein psycho-physisches Hilfsverfahren der Wahrnehmung zum Aufbau der einheitlichen Gesamtvorstellung, er ist vielmehr an sich die grundlegende Erlebnisform des Bildinhaltes. Die Synthese der Gesamtvorstellung beruht in der Renaissance auf der Simultaneität, in der Gotik auf der Sukzession der Teilvorstellungen.

Auch das mittelalterliche Bild stellt eine Einheit dar; diese ist aber nicht, wie in der Renaissance, durch die Einheit des Raumes und die Gleichzeitigkeit des Dargestellten bedingt, sondern durch das ihr zugrunde liegende genetische Bildungsprinzip. Wenn wir die Form der künstlerischen Synthese im Mittelalter als genetisch bezeichnen, so müssen wir vor allem diese Feststellung nach zwei Seiten hin per exclusionem näher bestimmen. Das die Bildeinheit bestimmende Bildungsprinzip ist keineswegs gleich zu setzen mit dem Entstehungsprozeß des Kunstwerkes, weder in psychologischer noch in technischer Hinsicht. Gerade mittelalterliche Kunstwerke geben uns viel weniger Einblick in den geistigen und materiellen Arbeitsvorgang, als solche der Renaissance oder des Barock. Der ästhetischen Wertung des Bozzetto liegt eine Auffassung des intuitiven künstlerischen Schaffensprozesses zugrunde, die dem Mittelalter grundsätzlich fremd ist. Die künstlerische Einheit, die wir in der Skizze stärker und unmittelbarer empfinden, hat als Ausdruck der künstlerischen Inspiration — eines Begriffes, den in diesem Sinne erst die Renaissance geprägt hat — des spontanen Einfalles, des

Digitized by Google

„ersten Wurfes" in der Persönlichkeit des Künstlers ihre Begründung. Eine solche subjektive künstlerische Einstellung kennt das Mittelalter nicht. Die genetische Formgebung des Mittelalters ist nicht Spiegelung des künstlerischen Schaffens, sondern ist objektiv in der Formgebung der Bilddarstellung gelegen. Das bedeutet aber andererseits auch nicht, daß diese genetische Formgebung immer Darstellung eines zeitlichen Geschehens, eines Vorganges sein muß, sondern sie kommt grundsätzlich ebenso der Darstellung eines Ruhezustandes zu, etwa der Abbildung lebloser Dinge.

Auch das Ruhende wird als sukzessiver Aufbau aus eizelnen Bildelementen aufgefaßt. Das genetische Bildungsprinzip stellt die der gotischen Vorstellungsweise eigentümliche Form der Synthese der Wahrnehmungseindrücke dar. In der Terminologie von Goethes Morphologie können wir sagen: Wir vermögen jedes Ding als Gestalt oder als Bildung zu betrachten, wobei Goethe jene als „Komplex des Daseins eines wirklichen Wesens" definiert, „bei dem von dem Beweglichen abstrahiert und angenommen wird, daß ein Zusammengehöriges festgestellt, abgeschlossen und in seinem Charakter fixiert sei", während diese das „Hervorgebrachte und Hervorgebrachtwerdende" bezeichnet[1].

Aber mit diesem Gegensatz ist das Wesen der gotischen Vorstellungsweise noch nicht genügend charakterisiert; um es richtig zu verstehen, müssen wir zuerst die Vorstufe in der Bildkunst des frühen und hohen Mittelalters untersuchen, einerseits hinsichtlich der Einzelformen, aus denen die Bildkomposition aufgebaut wird, andererseits hinsichtlich der Form ihrer Anordnung und Verknüpfung.

Für die romanische Stilperiode ist vor allem die eigenartige Isolierung der Einzelgestalten der Bildkomposition auffällig, gleichviel, ob diese ohne ornamentale Bindung nebeneinander gesetzt sind oder durch eine ornamentale Felderteilung ihre besondere Umrahmung und Einfassung erhalten. Jede Einzelfigur, ja selbst einzelne Körperteile, insoferne sie als wesentlich herausgehoben werden, wie z. B. Köpfe oder Hände, jeder Gegenstand und jedes Requisit erhält dadurch eine in sich abgeschlossene inhaltliche Bedeutung, wird zum symbolischen Zeichen einer „Quiditas" der Substanz, nach einem Terminus der scholastischen Philosophie, eines fest umschriebenen Begriffes, einer „Idee" im platonischen Sinne. Aus diesen hieroglyphischen Zeichen wird das Bild gleich einer Bilderschrift zusammengesetzt. In der ältesten uns erhaltenen minierten Enzyklopädie, der Handschrift des Rabanus Maurus von 1023, deren Vorbilder Goldschmidt noch in karolingische Zeit zurückdatiert[2], finden wir eigenartige Darstellungen, die fast wie Stilleben anmuten: so sehen wir zum Artikel de opuscolorum varietate einen Tisch abgebildet mit zwei halbaufgeschlagenen stehenden Büchern und einem liegenden Buch, zum Artikel de campis einen Zaun mit Sträuchern,

Digitized by Google

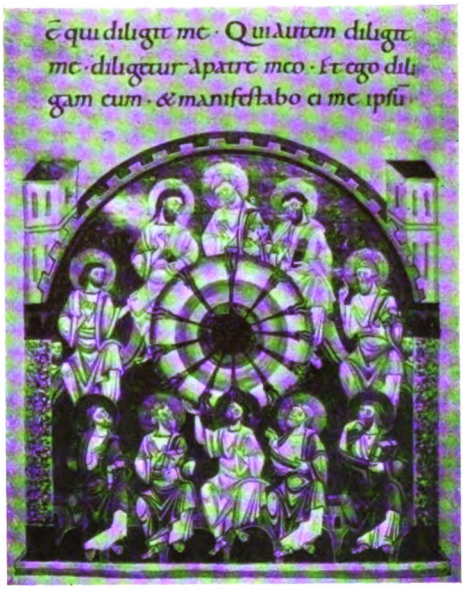
zum Artikel de portis zwei bemalte Türflügeln, zum Artikel de curia einen Bogen auf Säulen. Mag uns auch die Gruppe der Bücher etwa an die Dürerzeichnung mit dem Lesepulte oder an den Stich von Hercules Seghers mit einer ähnlichen Darstellung erinnern, so ist doch die Bedeutung eine grundsätzlich andere. Die Darstellungen bei Rabanus Maurus sind typisierende Bildzeichen von anschaulicher Verständlichkeit für die begrifflichen Inhalte: Buch, Feld, Türe usw. Dies tritt deutlich bei dem Bilde zu dem Artikel quae in sanctis canonicis libris contineantur zutage: ein Schreiber vor dem Pult sitzend, nach Art der Evangelistendarstellungen, und über ihm, ohne räumliche Verbindung, fünf einzelne Folianten — die Bücher, die er geschrieben hat. So wurde der Regen durch die Verbindung zweier Symbole ausgedrückt: Himmel, dargestellt durch drei Sterne und fallende Tropfen; der Tau durch Himmel, fallende Tropfen und einen Strauch. (Vgl. Abb. 14.)

In gleicher Weise können einzelne charakteristische Requisiten die Vorgänge selbst vertreten, bei denen sie Verwendung fanden. So können z. B. die Laterne der Soldaten, die Christum in Gethsemane gefangen nehmen, das Schwert des Malchus, der Beutel des Judas mit den dreißig Silberlingen, der Hahn bei der Verleugnung Christi, die Würfel, mit denen um das Gewand Christi gespielt wird, und die Leidenswerkzeuge die ihnen entsprechenden Episoden der Passion versinnbildlichen (Gregorsmesse mit den arma Christi)[3]. In der volkstümlichen Kunst hat sich diese symbolische Darstellungsweise bis in unsere Zeit erhalten.

Wie die einzelnen Bildformen begriffliche Zeichen bedeuten, so ist auch ihre Verknüpfung zur Bildkomposition eine rein gedankliche, ideelle. Die Bildelemente werden nicht nach ihrer konkreten räumlichen oder zeitlichen Ordnung zusammengestellt, sondern ihre gegenseitige Stellung im Bilde ist vor allem symbolischer Ausdruck ihrer gedanklichen Beziehungen, ihres geistigen Bedeutungszusammenhanges, ihrer Stellung in der religiösen und kosmischen Hierarchie. So werden der Kreis mit seinen ausstrahlenden Radien — schon bei den Areopagiten als Sinnbild der Ausstrahlung alles Seins aus Gott verwendet[4] — das Rad mit den radianten Speichen, die paßförmige Rosette beliebte Grundformen zur anschaulichen Gruppierung der Tugenden oder der Laster, der Monate oder der Elemente, der artes liberales oder der Wechselfälle des Glücks mit allen ihren mannigfachen Bezugsbegriffen. Selbst ein biblisch geschichtlicher Vorgang, wie die Ausgießung des Heiligen Geistes, wird auf die symbolische Form eines Feuerrades gebracht mit zwölf speichenartigen Fackeln, um das die Apostel im Kreise angeordnet sind[5]. Dementsprechend ist auch oben und unten im Bilde nicht als räumliche Lokalisierung zu verstehen, auch nicht wie auf einer späteren Entwicklungsstufe als vorne und hinten, sondern es bedeutet einen hierarchischen Rang. Nach der metaphysischen Vorstellung eines Stufenkosmos wird die An-

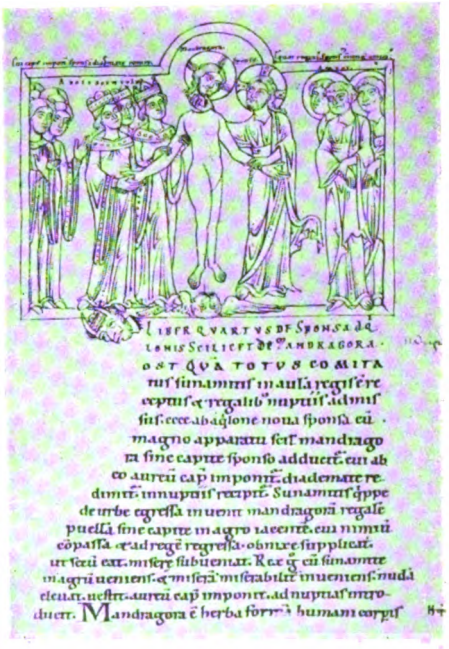
Digitized by Google

Links 14. Rabanus Maurus, de rore (zu S. 40)



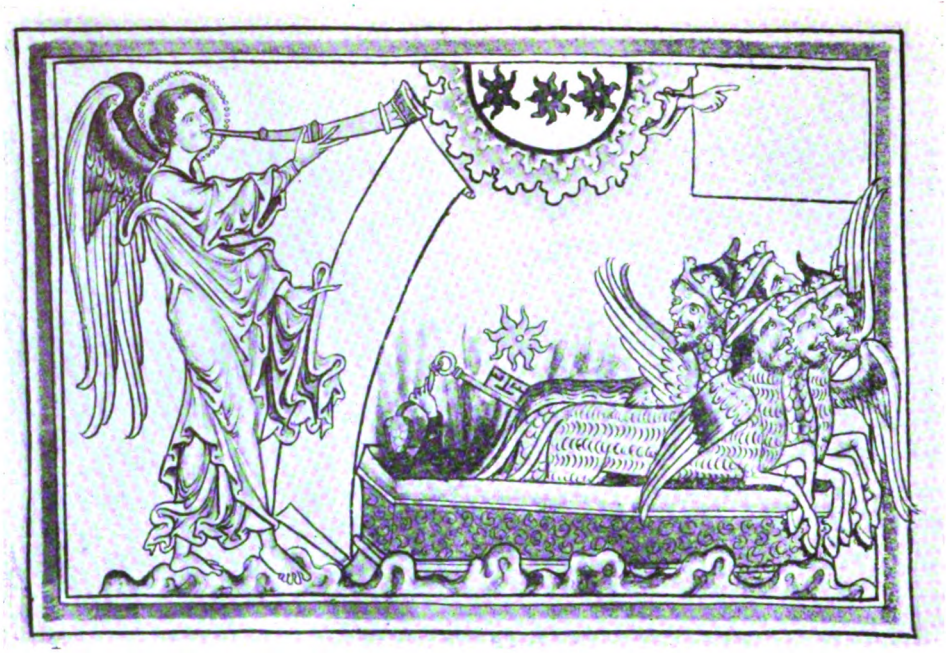
Rechts 15. Münchner Perikopenbuch (zu S. 41)

16. Evangeliar Ottos III (zu S. 41)

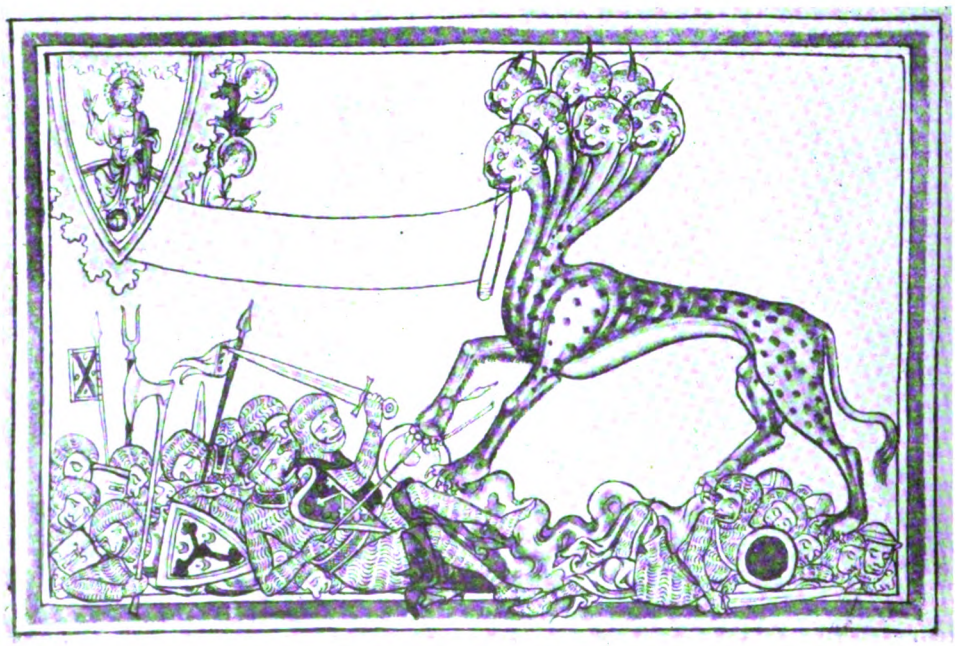


17. Kommentar des Honorius Augustodunensis (zu S. 41)

Digitized by Google

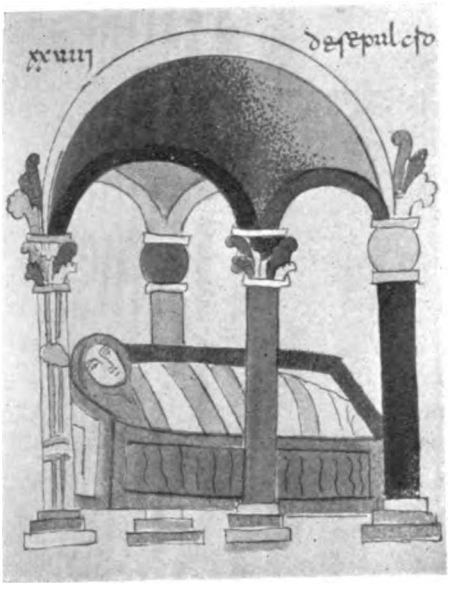


18. Französische Apokalypse, XIII. Jh. (zu S. 41)



19 Französische Apokalypse, XIII. Jh. (zu S. 50)

Digitized by Google



20. Rabanus Maurus, de sepulcro (zu S. 44)

21. Evangeliar Ottos III. (zu S. 44)

22. Kloster Wienhausen, Erschaffung der Eva (zu S. 45)

23. Gebhardsbibel, Speisung des Daniel in der Löwengrube (zu S. 45)

Digitized by Google

24. Teppich von Bayeux, Tod des Königs Eduard und Krönung Harolds (zu S. 49)

25. Teppich von Bayeux, Aufbruch des Normannenheeres zur Schlacht (zu S. 49)

Digitized by Google

betung der heiligen drei Könige im Bernward-Evangeliar in drei Ränge zerlegt: zu unterst in der irdischen Zone die drei Magier, in der Mitte der Gottmensch, Jesus als Wickelkind liegend, neben ihm die Köpfe des Ochsen und des Esels, zu oberst als Zeichen der himmlischen Sphäre drei Engel in einem Halbkreis[6]. Jegliche Wiedergabe einer Handlung oder einer Situation ist aus dieser Darstellung geschwunden, in der sogar die wichtigsten Teilnehmer an dem Vorgange, Maria und Josef, ausgeschieden wurden. Um eine geistige Rangordnung auszudrücken, kann sogar die räumliche Beziehung umgekehrt werden, so z. B. im Evangeliar Ottos III. beim Einzuge Christi in Jerusalem, wo die Apostel und zwei Männer, die „ihre Kleider am Wege breiteten", unterhalb der Gestalt Christi angeordnet sind, so daß sie die Kleider, über die Christus reitet, in die Höhe heben müssen[7]. (Vgl. Abb. 15 u. 16.)

Durch diesen sinnbildlichen Idealismus der mittelalterlichen Bildkomposition erweitert sich auch in eigenartiger Weise der Umfang des bildlich Darstellbaren. Das Bildhafte der Sprache wird unmittelbar der bildlichen Wiedergabe zugrunde gelegt; Tropen und Gleichnisse werden in gegenständlichen Bildern von seltsamer Phantastik festgehalten. So gleichen diese mystisch-symbolischen Darstellungen oft schwer zu deutenden dunklen Bilderrätseln, die nicht aus dem einheitlichen Bildeindruck, sondern nur durch die Ausdeutung der Einzelformen und ihrer formalen Beziehungen gelöst werden können, wie in den Bildern zu dem Kommentar des Hohen Liedes von Honorius Augustodunensis, wenn Christus als sponsus der Mandragora, der Braut aus dem Norden — worauf der Windgott zu ihren Füßen hinweist — seinen eigenen Kopf aufsetzt, nachdem ihr früherer Kopf, der des Antichristen, herabgefallen ist[8]. Selbst einzelne Redewendungen erhalten ihren unmittelbaren bildlichen Ausdruck. Wenn es in der Offenbarung des Johannes heißt: „Und ich sah einen Stern, gefallen vom Himmel auf die Erde, und ihm ward der Schlüssel zum Brunnen des Abgrundes gegeben" (IX 1), so wird ein Stern abgebildet und eine Hand mit einem Schlüssel, die aus einem trogartigen Becken, dem Brunnen, hervorlangt[9]. So sehen wir den „Ersten und Letzten", aus dessen Munde „ein scharf, zweischneidig Schwert ging", das Lamm mit den sieben Hörnern und den sieben Augen, Johannes, der das Buch verschlingt, bildhaft dargestellt; und die Wandmalereien in Schwarzrheindorf mit den Visionen des Ezechiel zeigen den Propheten, wie er sich nach dem Gebote Gottes mit dem Schwert Haupt- und Barthaar schneidet, es auf einer Waage zu gleichen Teilen wiegt und ein Drittel verbrennt, eines mit dem Schwert zerhaut und eines in die Winde verstreut[10]. (Vgl. Abb. 17 u. 18.)

Die unvisuellen Metaphern und rein gedanklichen Sinnbilder der Sprache werden nicht in eine neue, den anderen Darstellungsmitteln entsprechende, bildhaft anschauliche Ausdrucksform umgegossen, sondern gleichsam Wort für

Digitized by Google

Wort in einer hieroglyphischen Bilderschrift nachgeschrieben. Indem umgekehrt die Bildkomposition in der Vorstellung des Betrachters wieder in ihre Elemente aufgelöst und das Bild nach den einzelnen Bildzeichen abgelesen wird, erhält auch das bildhaft Widersinnige Sinn und Bedeutung.

Wenn Dürer in seinem leidenschaftdurchglühten Jugendwerke, der Apokalypse, die literarische Bildersprache des Textes in phantastischen Visionen wiedergibt, so liegt nicht in der für uns vor allem auffälligen engen Beziehung von Wort und Bild das Eigenartige. Darin folgt er nur jahrhundertelanger Überlieferung; darin ist er durchaus Gotiker. Auch die zyklische Folge der Bilder ist im Mittelalter bereits vorgebildet. Daß aber die symbolischen Bildzeichen zu einer unlösbaren Bildeinheit zusammengeschmolzen werden, oder richtiger gesagt aus einer intuitiven Simultanvorstellung entwickelt werden, daß sie als räumliche und zeitliche Einheit gefaßt sind, in einem rationalen Tiefenraum körperhaft dargestellt werden, das macht sie aus ornamentalen Symbolen zu phantastischen, visionären Erscheinungen von packender Realität, das ist das unerhörte, gewaltige Neue. Hier berühren sich Mittelalter und Renaissance, zwei gegensätzliche Welten, hier durchdringen sich zwei in ihrer Vorstellungsweise verschiedene Darstellungsformen. Und gerade in diesem seltsamen Synkretismus erkennen wir den tiefgehenden Unterschied gegenüber dem Mittelalter, die grundsätzlich andere Vorstellungs- und Denkweise, die uns doch wiederum Dürers Apokalypse in ihrer formalen Gestaltung als ein Werk der Renaissance erkennen läßt.

Dieser Gegensatz wird klar, wenn man ihr den symbolischen Bildkommentar zu den Anfangsworten des Johannes-Evangeliums im Bernward-Evangeliar gegenüberstellt. Ich gebe den Bildinhalt und seine Deutung mit den Worten Stephan Beissels wieder „Oben thront Gott in einer spitzendenden Mandorla auf einer goldenen Kugel, dem Himmelsgewölbe; seine Füße stellt er auf die mit Pflanzen bedeckte Erde. Er hält in der Rechten einen blauen Nimbus, worin das „Wort" in Form eines Lammes steht, in der Linken ein Buch mit der Bezeichnung: vita. Alles durch das Wort Gemachte ist um dasselbe gemalt: Engel, Sterne, Wolken, Meer, Erde, Tiere und Menschen. Unter dem dritten Stern liegt das fleischgewordene Wort in der Krippe. An die Finsternis, welche ihn nicht begriff, erinnert die Schlange. Sie trägt einen Apfel im Rachen, wonach ein Menschenkind, Adam oder Eva, greift" [11].

So wird die Gesamtdarstellung selbst zu einem umfassenderen Symbol höherer Ordnung, dessen Aufbau nicht durch eine konkrete räumliche oder zeitliche Vorstellung bestimmt wird, sondern in einem ideellen, religiös-metaphysischen System begründet ist. Die Entwicklung von einer konkret-gegenständlichen Einzeldarstellung zu einer Zusammenfassung der Bildkomposition in einem symbolisch-ornamentalen Zeichen erreicht in der Ottonischen Zeit ihren Höhepunkt.

Digitized by Google

Adolph Goldschmidt hat auf den Unterschied der beiden illustrierten Enzyklopädien, der Rabanus-Handschrift und dem Liber Floridus vom Anfang des XII. Jahrhunderts, hingewiesen, die anschaulich zwei Entwicklungsstufen erkennen lassen[12]. War bei Rabanus alles mit möglichster Sachlichkeit wiedergegeben, wenn auch in symbolischer Abbreviatur und Vereinfachung, so sucht Lambertus, der Kompilator des Liber Floridus, die Einzelelemente durch theologische Beziehungen zu verknüpfen und in einem einheitlichen Ornament formal zusammenzufassen. So wird das Paradies durch den Lebensbaum dargestellt, der von den ornamental aufgebauten Mauern des himmlischen Jerusalems mit Türmen, Kuppeln und Toren eingefaßt ist, während im Vordergrund aufgetürmte stilisierte Erdschollen die wilde Natur außerhalb Edens repräsentieren. „Alle diese Dinge bilden, ohne ein klares räumliches Verhältnis zu einander zu haben, einen engen ornamentalen Zusammenhang und würden auch ohne die Beischrift „Paradies" wie ein überirdisches Gebilde auf uns wirken, dessen Realität zu bestimmen wir gar nicht versuchen werden." Dasgleiche Verhältnis besteht zwischen den Evangelistenbildern der karolingischen Zeit und denen im Evangelienbuch Ottos III.[13]; dort Darstellung einer Handlung, des Niederschreibens der frohen Botschaft, hier gewaltige Symbole, durchbraust von einem „Sturm visionärer Phantastik" (Dehio), en face-Gestalten mit ekstatisch erhobenen Armen, mit denen sie ihre eigenen Attribute hochhalten, die von Propheten- und Engelköpfen umgeben und von flammenden Wolken eingefaßt sind[14].

Damit erhält das Ornament selbst eine interpretierende, sinnbildliche Bedeutung. Wenn etwa auf einer ganzseitigen Miniatur ein mittleres Kreismedaillon durch diagonale Streifen mit vier Eckmedaillons verbunden ist, so werden wir darin an sich kaum einen tieferen Sinn vermuten, sehen wir aber, daß im Mittelfeld das Lamm Christi dargestellt ist, in den Ecken die Evangelistensymbole und im unteren Dreieck die ecclesia, die das Blut des Lammes in einem Kelche auffängt, so erkennen wir, daß durch die Streifen nicht nur eine ornamentale Felderteilung gegeben ist, sondern daß in ihnen der gemeinsame Bezug aller vier Evangelien auf Christum zum Ausdruck gelangen soll[15]. Im Hortus Deliciarum werden die neun Musen durch Köpfe in Kreismedaillons dargestellt, die durch eine fortlaufende Bandverschlingung — ein altlangobardisches Motiv — zu einer ornamentalen Einheit zusammengefaßt werden und eben dadurch den Begriff „Musen" repräsentieren[16]. So wird durch die ornamentale Verteilung und Verbindung die gedankliche Beziehung unmittelbar dargestellt.

In gleicher Weise wird auch der architektonische Hintergrund zu einem Mittel der symbolischen Verdeutlichung. Er hat fast gänzlich die Bedeutung einer konkreten Raumdarstellung verloren und dient zumeist nur mehr als repräsentativer Rahmen für die einzelnen Figuren, als ornamentale Felderteilung

Digitized by Google

gleich den Bogenstellungen der Kanontafeln. Dies zeigt sich deutlich in der ornamentalen Umbildung, welche die architektonischen Formen erfahren. So wird zwar bei den Säulenbaldachinen zumeist das aus der Antike übernommene Schema einer Übereckansicht beibehalten, indem zugleich die Giebelfront und die Seitenansicht dargestellt wird, dabei aber die mittlere der drei sichtbaren Säulen genau in die Mittelachse gestellt, so daß die räumliche Darstellung in das flächenhafte Ornament zweier Bogen umgedeutet wird, welche den Figuren als Umrahmung dienen [17]. Umgekehrt kann auch die architektonisch bedingte gleichmäßige Austeilung der Säulen an einer Tempelfront willkürlich verschoben werden, um die Figuren sinngemäß zusammenzufassen bzw. zu trennen [18]. (Vgl. Abb. 20 u. 21.)

Wie die räumliche Architektur zu einem rahmenden Flächenornament wird, so erhält auch der Bildrahmen eine andere Bedeutung. Es ist auffallend, daß gerade in der romanischen Wandmalerei und Buchillustration die Bilder zumeist kräftig gerahmt sind. Man wäre versucht, darin das Zeichen einer geschlossenen räumlichen Bildauffassung im Sinne der Spätantike oder der Renaissance zu vermuten. Aber mit der Begrenzung eines illusionistischen Raumausschnittes hat die romanische Umrahmung nichts zu tun. Der Rahmen des Bildes hat keine andere Funktion als die Mandorla, mit der die Darstellungen Gott Vaters oder Christi eingefaßt werden, das ist die Zusammenfassung des Bildzeichens oder einer Gruppe von Bildzeichen zu einer einheitlichen symbolischen Formgestalt. Daraus erklärt sich auch das häufige Vorkommen willkürlicher Überschneidungen des Rahmens durch einzelne Figuren oder Formen. Im Sinne eines gerahmten Illusionsraumes ist dies widersinnig. So wird zumeist die Gestalt des Stifters oder Schreibers als kleines Figürchen quer über den Rahmen des Heiligenbildes gelegt, so daß sie über diesen vorkragt [19]. Das kann nur bedeuten, daß der betende Mönch nicht zu dem symbolischen Zeichen der Bilddarstellung dazu gehört, sondern diesem als ein selbständiges Bildzeichen gegenübertritt: er betet vor dem Heiligenbild und kann daher nicht in dieses einbezogen werden. Doch darf diese Vorstellung wiederum nicht räumlich, gegenständlich aufgefaßt werden, sondern als eine rein gedankliche, hierarchische Beziehung. — Die Gotik dagegen nimmt den Stifter in das Bild selbst auf, ordnet ihn in den gleichen Raum ein, verknüpft ihn durch ein kausales Verhältnis mit der adorierten Heiligengestalt. — Da in der romanischen Malerei der Rahmen Umgrenzung eines sinnbildlichen Zeichens ist, kann auch ein gerahmter Bildinhalt in einem anderen stehen, ein Rahmen den anderen überschneiden. Auf einem Wandgemälde im Kloster Wienhausen (XIII. Jahrhundert) [20] ist bei der Darstellung der Erschaffung der Eva Gott Vater unter einem Spitzbogen auf geblumtem Grund dargestellt und daneben in einem exzentrischen Kreis Adam und Eva in stilisierter Landschaft (Paradies), wobei die Gestalt

Digitized by Google

Gott Vaters den Kreis überschneidet. Diese isolierende Funktion des Rahmens zur Verselbständigung der Bildsymbole tritt besonders deutlich in einer Miniatur der Gebhards-Bibel in Admont hervor. Dargestellt ist die Speisung Daniels in der Löwengrube durch Habakuk. Zwei vollkommen selbständige, gerahmte Bilder stehen nebeneinander: unten Daniel, darüber ein Engel, während Habakuk, der vom Engel getragen und in die Löwengrube hinabgelassen wird, beide Bildrahmen überschneidet und verbindet[21]. (Vgl. Abb. 22 u. 23.)

Die Gotik hat das Darstellungsprinzip der gedanklichen Verknüpfung begrifflicher Einzelformen aus der romanischen Bildkunst übernommen und hält daran bis in die letzte Entwicklungsphase fest. Aber die Art der Formgestaltung wie der Formverbindung ist doch eine grundsätzlich andere geworden: war das Formsymbol in der romanischen Kunst Ausdruck eines ideellen, transzendentalen Inhaltes, so erhält es jetzt gegenständlich konkrete Bedeutung. Dementsprechend beruht auch die bildliche Verknüpfung der Einzelformen nicht auf einer rein gedanklichen, logischen Beziehung, sondern auf einer räumlichen und zeitlichen Vorstellung. Die Stellung im Bilde bedeutet nun tatsächlich ein räumliches oder zeitliches Verhältnis der Figuren und Gegenstände zueinander. Aber dieses räumliche Verhältnis im Bilde beruht nicht auf einer geometrisch bestimmten Ähnlichkeit zwischen den realen Raumgrößen und den bildlichen, es ist nicht Abbild des realen Raumes, sondern ist inhaltlich durch den Darstellungsgegenstand bestimmt. So kann das auf dem Bilde eng Gedrängte etwas weit Auseinanderliegendes darstellen, unten und oben in vorne und hinten umgedeutet werden, ein Nebeneinander ein Nacheinander verbildlichen. Es sind nicht die abstrakten begrifflichen Vorstellungen, in welche die romanische Kunst selbst die fortlaufenden epischen Vorgänge aufgelöst hat, es ist nicht die transzendente Allegorese, die sie an ihre Stelle gesetzt hat, es sind konkrete, individuelle Erscheinungen, die aktiv, handelnd zueinander in Beziehung treten. Und doch bleiben sie die Abkömmlinge jener frühmittelalterlichen Idealität. Sie sind nicht individuelle Erscheinungen schlechthin, sondern als solche die Repräsentanten begrifflicher Abstraktionen. Nicht die Grundform der Denkweise hat sich geändert, sondern nur die ihr zugrundeliegenden Vorstellungsinhalte. Darin ist der „spirituelle Naturalismus" (Dvořák) der Gotik begründet.

Aus der räumlichen, zeitlichen und kausalen Verknüpfung, d. h. dem erzählenden Inhalt der Bildkomposition ergibt sich auch eine andere Bedeutung ihres formalen Aufbaues. An Stelle der zentralen oder antithetischen Komposition tritt immer mehr die Vorliebe für eine richtungsbestimmte Anordnung von links nach rechts, gleich dem Verlaufe der Schrift, oder von unten nach oben, jedoch nicht im Sinne einer hierarchischen Wertung, sondern eines räumlich-zeitlichen Geschehens.

Digitized by Google

Ist auch Italien infolge der stärkeren Nachwirkung des antiken Raumgefühls teils durch die unmittelbare Überlieferung, teils auf dem Wege über die oströmische Kunst in der Vereinheitlichung des Bildraumes dem Norden gegenüber, der länger und zäher an der ihm eigentümlichen abstrakteren, ornamentaleren Kompositionsweise festhält, entwicklungsgeschichtlich im Vorsprung, so bildet doch auch für das Trecento die sukzessive epische Vorstellungsweise die Grundlage der bildlichen Darstellung. Selbst die kompositionelle Einheit bei Giotto ist nicht in der räumlich-zeitlichen Einheit, nicht in der Simultaneität der Erscheinung wie in der Renaissance, sondern in der inhaltlichen Wirkungssphäre, in der Einheit des epischen Motives und in der künstlerischen Ökonomie der Erzählung gelegen. Es ist bezeichnend, daß die persönliche Entwicklung des Künstlers von der Arenakapelle zur Peruzzi- und Bardikapelle keineswegs zu einer strengeren Vereinheitlichung des Raumes führt; im Gegenteil ist eine Erweiterung des Raumes, ein Zusammenfassen mehrerer Raumeinheiten im Bilde zu beobachten (Geburt Johannes Bapt., Himmelfahrt Johannes Evang., Ordensbestätigung). Das bedeutet aber wiederum nicht eine Auflockerung der epischen Komposition, ein novellistisches Ausspinnen wie bei den Sienesen, sondern ein erweitertes Umspannen der Einheit der Handlung als ein charakteristisches Symptom eines Altersstiles. Die „Architektonik" der Bildkomposition bei Giotto ist durchaus in den dargestellten Vorgängen verankert, ist bildhafte Gestaltung der Erzählung. So stehen sich Spieler und Gegenspieler gegenüber (Bestechung des Judas), so werden die Parteien wie feindliche Heeresmassen zu beiden Seiten zusammengeballt, während in der Mitte die Spannung in einem symbolischen Akt zum Ausgleich gelangt (Vertreibung aus dem Tempel, bethlehemitischer Kindermord), so wird die Handlung auf die rhythmische Gegenbewegung des Kommens und Entgegengehens zurückgeführt (Begegnung an der goldenen Pforte, Einzug in Jerusalem). Immer ist es die inhaltliche Beziehung von Figur zu Figur, von Gruppe zu Gruppe, das Ablesen des zeitlichen Geschehens, das diesen seltsam aktionslosen Gestalten ein unerhörtes Leben und die packende Suggestion einer dramatischen Handlung verleiht. Darin zeigt sich der Unterschied gegenüber Masaccio, bei dem die Simultaneität der Bilddarstellung das Entscheidende ist; darin ist Giotto trotz der Vorahnung der Renaissance, die man seit Vasari immer wieder in ihm zu erkennen glaubte, doch durchaus Gotiker. Ja gerade das, was Giotto von der eigentlichen gotischen Kunst des Trecento, von seinen Florentiner Nachfolgern, den Sienesen, und den Pisaner Camposanto-Fresken unterscheidet, ist tief in mittelalterlicher Vorstellungsweise verwurzelt. Es ist die ideelle Kraft der Versinnbildlichung, die jede Gestalt, jede Aktion in einem symbolischen Bildzeichen von überindividueller Bedeutung faßt, die das irdische Geschehen zu einer Auseinandersetzung geistiger Kräfte

Digitized by Google

und Prinzipien erhebt. Rintelen hat für diese Eigenart der giottesken Kunst eine vortreffliche Charakterisierung gegeben: „Wie wenn eine logische Entwicklung gegeben werden sollte, so faßt Giotto die einzelnen Teile nicht als Momente in einem Schauspiel auf, sondern als Faktoren, in deren Zusammenwirkung der Vorgang nach seiner symbolischen und begrifflichen Bedeutung hervortritt“ [22].

Die weitere Entwicklung führt nicht geradlinig von Giotto zu Masaccio. Gerade das, was wir bei jenem als Vorwegnahme der Renaissance empfinden, die szenische Einheit, die räumliche Geschlossenheit der Bildkomposition, wird nicht unmittelbar weitergeführt, zeigt sich als noch nicht entwicklungsfähig. Bedeutet deshalb all das, was dazwischen liegt, nur schwächliches Epigonentum oder gar einen Rückschlag? Simone Martinis malerisches Denkmal für den Feldherrn Guidoriccio im Rathaus zu Siena ist doch als erste großzügige Darstellung eines kontinuierlichen Landschaftsraumes ebenso etwas durchaus Neues, wie Ambrogio Lorenzettis Stadtansicht in den Fresken des guten Regimentes. Der Raum weitet sich, wird allumfassend und grenzenlos; die enge Raumbühne Giottos wird zum Freiraum. Der Träger dieser Raumvorstellung bleibt aber auch hier der epische Inhalt. Indem in novellistischer „Lust zu Fabulieren“ die Erzählung ausgesponnen wird, erweitert sich auch die räumliche Darstellung. Der Raum wird an der Hand der Erzählung in der zeitlichen Abfolge entwickelt. So werden die großen Wandgemälde im Camposanto zu Pisa, in der spanischen Kapelle zu Florenz, in der Georgskapelle zu Padua, im Adlerturm zu Trient der in der Guardaroba des päpstlichen Palastes zu Avignon zu gemalten theologischen Traktaten, Historien oder Novellen.

Aber die sukzessive Vorstellung bleibt im Einzelbilde nicht beschlossen, sie drängt über dieses hinaus, verknüpft die Bilder untereinander, schließt sie zu großen Bildzyklen zusammen. Amira hat die Beobachtung gemacht, daß in den Sachsenspiegel-Illustrationen Figuren vielfach aus dem Bild herausweisen und so den Zusammenhang mit dem Vorhergehenden oder Nachfolgenden herstellen [23]. Selbst bei Giotto findet das Kunstwerk trotz der Geschlossenheit der Einzelbilder erst in ihrer Aneinanderreihung, in der zyklischen Abfolge seine Vollendung. Suida hat darauf hingewiesen, daß sowohl in der Peruzzi- wie in der Bardikapelle jede Folge von Einzelbildern für einen gemeinsamen Standpunkt komponiert ist [24]. Die Bilder im Gotteshaus werden nach dem Worte Gregors des Großen gleichsam zu einem Buche, in dem auch der einfache, der Schrift unkundige Mensch zu lesen vermag [25]. Erst in den weitgespannten ikonographischen Programmen der kirchlichen Malerei und Plastik, diesen bildhaften „Enzyklopädien“, die gleich den Summae der scholastischen Philosophie das materielle Kirchengebäude zu einem geistigen Gedankenbau umdeuten, in den gewaltigen Epopöen der Heilsgeschichte

Digitized by Google

und ihrer typologischen alttestamentarischen Vorbilder, wie sie uns in der biblia pauperum[26] und der bible moralisée[27], in den Bildgeschichten auf Tragaltären, Türflügeln, Fastentüchern, Altarantependien und Retabeln, in den Bildumrahmungen der Majestas-Darstellungen und Kruzifixe[28] entgegentreten, findet die gotische Bildkunst als episches Erlebnis ihren erschöpfenden Ausdruck.

Ein Werk wie der siebzig Meter lange gestickte Wandteppich von Bayeux ist nicht nur inhaltlich als historische Quelle und formal als dekorativer Wandschmuck aufzufassen, sondern vor allem dichterisch als epische Komposition zu werten. Das ist keine schlichte chronikale Erzählung der Eroberung Englands durch die Normannen, sondern ein kunstvoll aufgebautes Epos, das uns von Harolds Undank und Treubruch, von Schuld und Sühne erzählt, gewaltig in seinem heroischen Aufstieg und seinem tragischen Niedergang wie ein Königsdrama Shakespeares. Als das Dokument eines Gottesurteils, das Wilhelm als den Vollstrecker göttlicher Gerechtigkeit darstellt, wird das Bildwerk in die von Wilhelm erbaute Kathedrale gestiftet. Kunstvoll sind die Bildlängen der Szenen als zeitliche Werte beim Ablesen in der Gesamtkomposition gegeneinander abgewogen, werden Vorhalte und retardierende Momente geschaffen, werden in akzentuierten geschlossenen Szenenbildern die entscheidenden Wendepunkte markiert. Es ist für die wohlüberlegte Komposition bezeichnend, daß die Peripetie der Handlung fast genau in die Mitte des Bildstreifens fällt: der Tod König Eduards, die Krönung Harolds, dem von den Adeligen und dem Volke gehuldigt wird, und in unmittelbarer Folge die Ankündigung der Schicksalswendung, das Erscheinen des Unheil kündenden Kometen und der prophetische Traum Harolds — denn so ist wohl das nächste Bild zu deuten, das irrtümlich als Botschaft ausgelegt wurde — der Traum des bösen Gewissens von einer gewaltigen feindlichen Flotte, die im unteren Streifen angedeutet wird, der bisher nur ein dekoratives Randornament war, hier aber, wie später in der Schlachtendarstellung, in die Erzählung einbezogen wird[29]. Währenddem fährt schon ein Schiff mit einigen Mannen heimlich nach Frankreich, Wilhelm von dem Eidbruch Kunde zu bringen. Nach den gehäuften, kurzen, sich gleichsam überstürzenden Szenen folgt nun in epischer Breite die Rüstung des Rachezuges. Man muß im Ablesen die zeitliche Dauer wie bei einer Dichtung auf sich wirken lassen, um die bange Gewitterschwüle, die zunehmende Spannung vor der entscheidenden Auslösung zu fühlen. Diese Ausführlichkeit, mit der uns der Bau der mächtigen Flotte, die Rüstung und Überfahrt, die Verproviantierung und Errichtung eines befestigten Lagers erzählt werden, ist nicht pedantische Redseligkeit des Geschichtsschreibers, sondern bewußtes Kunstmittel. Da kommt die Nachricht vom Heranrücken Harolds, der von dem Einfall Kenntnis erhalten hat. Wiederum kurze Szenen: ein Haus, das die Nor-

Digitized by Google

mannen in Brand stecken, und aus dem eine Frau mit ihrem Kinde ängstlich flüchtet, bezeichnet als ein Fanal den Ausbruch des Krieges; Wilhelm wird sein Streitroß zugeführt. Nur aus der sukzessiven Auffassung eines zeitlichen Ablesens ist die wundervolle Komposition der nächsten Szenen zu verstehen: der Abmarsch des Heeres. Zunächst sehen wir die Reiter dichtgedrängt zum Aufbruch bereit, allmählich lockert sich die Masse und setzt sich in Bewegung, um schließlich in voller Auflösung in einen gestreckten Galopp überzugehen. Die Bewegung kommt in den letzten beiden Reitern wieder zur Ruhe, die von einem Kundschafter der Vorhut die Meldung von der Sichtung der feindlichen Streitkräfte erhalten. Hier ist ein längerer zeitlicher Ablauf eines Bewegungsvorganges bildhaft mit einer Eindringlichkeit geschildert, wie sie der simultanen Darstellung nicht zugänglich ist. In gleicher Weise ist auch der letzte „Gesang", der die Schlacht schildert, durchaus einheitlich aufgebaut und als Erlebnis eines Ablaufes komponiert: die Reiterattacke der Normannen, die vor der geschlossenen Phalanx der Engländer zum Halt kommt, das sich steigernde Kampfgewühl, das in der Szene der sich überstürzenden Pferde den Höhepunkt erreicht, Harolds Tod und die Flucht der Engländer, womit die Darstellung, wiederum mit größter künstlerischer Ökonomie, rasch abbricht. Es drängt sich einem die Frage auf, ob hier unmittelbar ein genialer Maler in Bildern gedichtet oder ob eine epische Dichtung die Vorlage abgegeben hat. Aber auch dann bliebe die Umsetzung in eine bildhafte Komposition von so wohlabgewogenem, großzügigem Aufbau eine ganz große künstlerische Leistung. (Vgl. Abb. 24 u. 25.)

Der erzählende Charakter der mittelalterlichen Malerei zeigt sich auch deutlich in ihrer engen Verbindung mit der Schrift. Auch hier können wir die verschiedene Einstellung einer idealistischen und realistischen Auffassung in romanischer und gotischer Zeit beobachten. Wie in der romanischen Kunst die Bilddarstellung gleichsam eine Bilderschrift ist, so erhält umgekehrt auch die Buchstabenschrift bildhafte Bedeutung. Sie ist nicht nur Ergänzung und Interpretation des bildlich Dargestellten, sondern tritt zu diesem als gleichwertiges Ausdrucksmittel hinzu. Ihre Anordnung und Stellung im Bilde ist nicht nur ornamental, sondern bildet einen wesentlichen Bestandteil des symbolischen Bildinhaltes. Die Schrift faßt den Bildinhalt umrahmend zusammen, verbindet die Bildelemente oder bildet zu diesen ein gedankliches Gegengewicht und stellt damit ideelle Beziehungen her. So kann die Schrift allein oder in Verbindung mit nur wenigen Bildzeichen ornamental in einer symbolischen Bildform, etwa von Rädern oder Rosetten, bildmäßig angeordnet werden. Bild und Wort als begriffliche Symbole vertreten einander. So hebt Swarzenski beim Uta-Evangeliar (erste Hälfte des XI. Jahrhunderts) die „Vorliebe des Künstlers für die Verbindung seiner Figuren mit symbolischen Inschriften" hervor[30]. Wie die einzelnen

Digitized by Google

ornamental fest miteinander verbundenen Bildsymbole durch ihre gegenseitige Stellung syntaktisch verknüpft erscheinen und damit ihren Bedeutungszusammenhang erhalten, so fügt sich auch die Schrift in ihrer ornamentalen Anordnung und Formgebung dem Bilde als ein wesentlicher Faktor ein, der sich mit der Bilddarstellung zu einem einheitlichen transzendenten Inhalt zusammenschließt. Man lese die Ausdeutung des Kruzifixusbildes bei Swarzenski nach, jenes gewaltigen Symbols vom Tod und ewigen Leben, in dem sol justitiae[31], ecclesia, Leben und Auferstehung dem nächtlichen Monde, der Synagoge, dem Tode und der obscuritas legis, durch den Tempelvorhang symbolisiert, gegenübergestellt werden, in dem der wagrechte Kreuzesbalken zum Sinnbild der opera caritatis und der lotrechte zu dem der perseverantia wird, und schließlich in verschlungenen Verszeilen um das Kreuz der rhythmus synfoniarum, die Sphärenharmonien, wiederum mit symbolischer Ausdeutung der musikalischen Intervalle als Tod, Welt, Hölle und Paradies dargestellt wird[32]. Selbst die sachliche Angabe des Längenmaßes der Peterskirche, der Anzahl ihrer Altäre, die Daten der Regierung und Passio Petri werden im Bilde der „Roma" im Liber Floridus zu einem integrierenden Bestandteil der Komposition. „So sind die Begriffe: Papst, Peterskirche, Rom mit einander verbunden und haben in einem ornamentalen Komplex ihren gemeinsamen Ausdruck gefunden"[33]. (Vgl. Abb. 26 u. 27.)

Bleibt in der Gotik der Zusammenhang zwischen Bild und Schrift auch erhalten, so vollzieht sich doch ein Bedeutungswandel. Wie die Bilddarstellung vor allem den zeitlichen, geschichtlichen Ablauf darstellt, so dient nun auch die Schrift vorwiegend zur Ergänzung der Erzählung: sie wird zum Spruchband. Wie im Mysterienspiel der Schauspieler durch eine Aufschrift am Gewande oder eine Überschrift an der Türe, durch die er auftritt und abgeht, namentlich bezeichnet wird[34], so werden uns auch im Bilde die Helden der Handlung durch die beigeschriebenen Namen vorgestellt. Vor allem aber sind die Spruchbänder graphische Darstellung des gesprochenen Wortes. Diese Bedeutung können sie auch ohne Inschrift haben. So werden z. B. die Worte der Apokalypse: das siebenköpfige Tier „tat seinen Mund auf zur Lästerung gegen Gott" durch ein leeres Spruchband darstellt, das aus dem Rachen des Tieres gegen Gott aufsteigt[35]. Hier sollen und können die lästernden Worte gar nicht genannt werden. Aber die eigentliche Bedeutung des Spruchbandes ist doch die bildlich dargestellte Handlung durch die Angabe des gesprochenen Wortes zu ergänzen. Die Träger der Handlung sollen nicht nur in ihren mimischen Bewegungen, sondern als dramatisch agierende Personen auch redend eingeführt werden. Wort und Bild fließen in der Gesamtvorstellung zu einer untrennbaren Einheit zusammen. (Vgl. Abb. 19.)

Die Schrift ist nicht nur ein wichtiger kompositioneller Faktor im Bilde, sondern sie tritt auch in Form der selbständigen Beischrift, des Titulus, als

Digitized by Google

literarische Ergänzung zur Bilddarstellung hinzu. Wie die Illustration bildliche Erklärung des Textes, so ist der Titulus umgekehrt sprachliche Erläuterung des Bildes. Ein Vergleich mit dem antiken Kunstepigramm läßt das besondere, anders geartete Verhältnis des Titulus zur Bilddarstellung deutlich hervortreten. Julius von Schlosser hat diesen Gegensatz prägnant charakterisiert. „Dieses (das antike Kunstepigramm) ist ein völlig selbständiges Kunstwerk in kleinstem Format, ein rein literarisches Erzeugnis, das dem Kunstwerk souverän gegenübersteht, es mit gefälligem Witz umspielt; jener (der Titulus) ist wirklich die versifizierte Unterschrift zum Bild, das er erläutert, ist mit ihm ernsthaft und wesentlich verbunden ... Vielleicht für uns noch auffälliger ist der erzählende, sogar meist auf die gebundene Form verzichtende Titulus, der sich in behaglicher Prosa auf und neben dem Bilde ergeht, so daß er häufig ein Plus über dieses aufweist“ [36]. Eine Nachwirkung der ununterbrochenen Tradition vom frühen Mittelalter an ist noch in der Renaissance in der „kalligraphischen Biographie“ Pius II., welche die Fresken Pinturicchios in der Libreria zu Siena begleitet, zu erkennen.

Der Titulus gibt nicht nur das theologische Programm für die großen Bildzyklen und die textliche Verbindung ihrer Einzelbilder, sondern dient vielfach unmittelbar als Anleitung dafür, wie das Bild abzulesen ist. Schon in einem Pentateuch des VII. Jahrhunderts werden uns umständlich Noah, seine Söhne, die Taube mit dem Ölzweig, die einzelnen Örtlichkeiten und Vorgänge mit einem stets wiederholten hinweisenden hic vorgestellt [37]. Voll naiver Eindringlichkeit scheint der Zeichner der ältesten illuminierten Handschrift der Äneide des Heinrich von Veldecke mit dem Finger auf die eizelnen Szenen hinzudeuten, als ob er sie dem Leser erläutern wollte: „Da speist man eneas seine schif, Da nimpt er urlob von dido, Da sicht si im nach, Da vert er da hin, Da ersticht sich dido und verprent sich, Da stat ir schwester anna“ [38]. Und in gleicher Weise nehmen die Tituli der Glasmalereien von St. Albans mit ihren häufigen hic oder sic deutend und erläuternd auf die Einzelheiten der Abbildung unmittelbaren Bezug [39]. Es zeigt sich darin eine überraschende Übereinstimmung mit der gleichzeitigen Dichtkunst, wie die spätere Untersuchung der poetischen Vorstellungsformen ergeben wird [40].

Wie das Spruchband kann auch der Titulus durch seine Dialogisierung unmittelbar der bildlichen Darstellung das gesprochene Wort ergänzend beifügen. So werden in dem Programm Eckehards IV. für die Malereien im Mainzer Dom beim Brudermord: Gott Vater und Kain, bei der Geschichte des Hiob: Gott Vater und der Satan, bei der Verkündigung der Geburt des Johannes: der Engel und Zacharias, bei der Fußwaschung: Christus und Petrus redend eingeführt [41]. Rede und Gegenrede sind dabei unverbunden in dramatischer Form nebeneinander gestellt und erhalten ihre Einordnung in die Erzählung erst durch das Bild, wie

Digitized by Google

dieses wiederum durch die gesprochenen Worte ergänzt wird, die der bildlichen Darstellung nicht zugänglich sind. Man kann sich das Eigenartige dieser Verbindung von Bild und Wort in modernem Sinne vielleicht am besten an dem Beispiel der im Kino eingeschalteten kurzen Erläuterungen, Reden, Briefstellen usw. vorstellen.

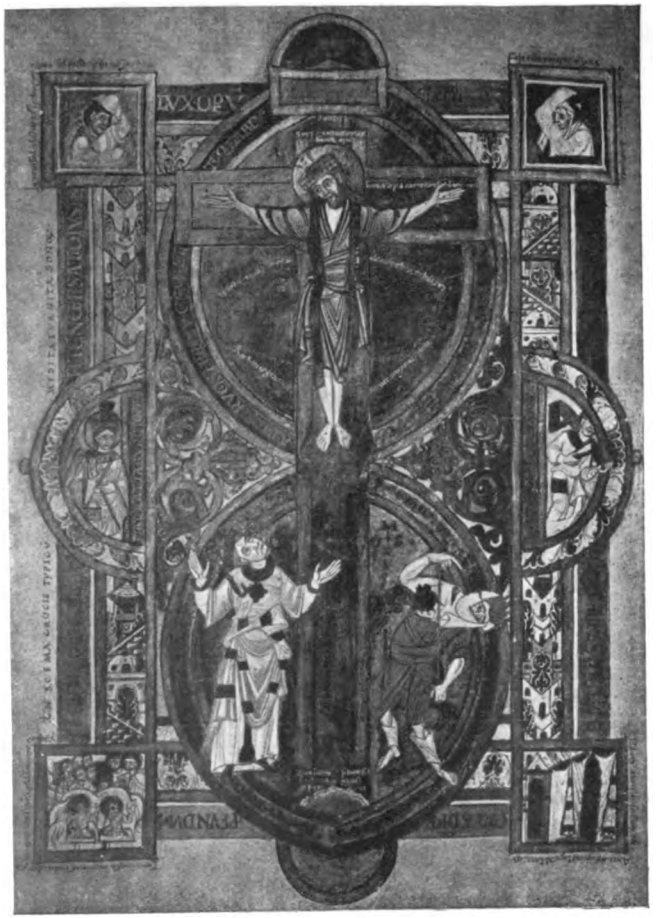
Was uns die Bilder mit ihren Tituli und Spruchbändern mit eindringlicher Deutlichkeit veranschaulichen, zeigen umgekehrt die Bildbeschreibungen des Mittelalters, mögen sie nun ein konkretes Vorbild haben oder rein fiktiver Art sein. Die Beschreibung der Wandgemälde von Ingelheim des Ermoldus Nigellus[42] oder die Schilderung eines Prunkgemaches einer vornehmen Dame durch den Abt Boudri de Bourgeuil[43], in der uns umständlich die Darstellung der Tapisserien wiedergegeben wird, sind eigentlich nichts anderes als aneinandergereihte Tituli. Wo aber die Beschreibung sich ausbreitet, sehen wir immer wieder, wie sie vom Bildhaften ins rein Erzählerische abschweift. Wie bezeichnend ist doch die naive Wendung Hartmanns von Aue bei der Beschreibung eines Elfenbeinsattels, auf dem die Äneïde dargestellt ist, und zwar am hinteren Sattelbogen die Eroberung von Latium, wenn er beifügt: Daz waer ze sagenne ze lanc wie ers in in sînen gwalt gewan[44] — als ob er sagen wollte, was ließe sich nicht anknüpfend an das Bild darüber noch alles erzählen! „Noch ein Mann wie Ghiberti weiß sein eigenes Hauptwerk, die berühmte Paradiesestüre, im einzelnen nur diskursiv mit Kennzeichen des objektiv zugrundeliegenden biblischen Inhaltes zu schildern". (Schlosser.)[45]

Man halte dagegen die Beschreibung der Bildkomposition eines Unwetters oder einer Schlacht bei Lionardo[46]: Hier ist alles kausal aus einem Geschehen entwickelt, jeder Vorgang, der dargestellt werden soll, auf eine bildhafte Formulierung zurückgeführt, hier ist wirklich ein Bild in seiner rein visuellen Bedingtheit gegeben.

Die Illusionsvorstellung des Bildes für den mittelalterlichen Menschen ist nicht auf die rein visuelle Bildhaftigkeit beschränkt; sie ist weit umfassender und allgemeiner und steht in der Art ihrer Synthese den von der Dichtkunst ausgelösten Vorstellungsinhalten weit näher als unsere rein optische, vorwiegend formalistische Bildauffassung. Das „Lesen" des Bildes bekommt damit eine ganz reale Bedeutung. Wie das Dargestellte in der Dichtkunst in Wort und Wortklang gegeben doch erst in der Vorstellung des Lesers anschaulich und bildhaft wird, so ist auch die mittelalterliche Bildkunst gleichsam nur eine gewaltige Bilderschrift, die durch eine lebendige, oft zügellose Phantasie ihre Ausdeutung erfährt.

Daher wird auch die Frage, wie weit den scheinbar nur spielerischen ornamentalen Formen der Bauplastik an den Portalen und Kapitälen, den Pfeilern

Digitized by Google



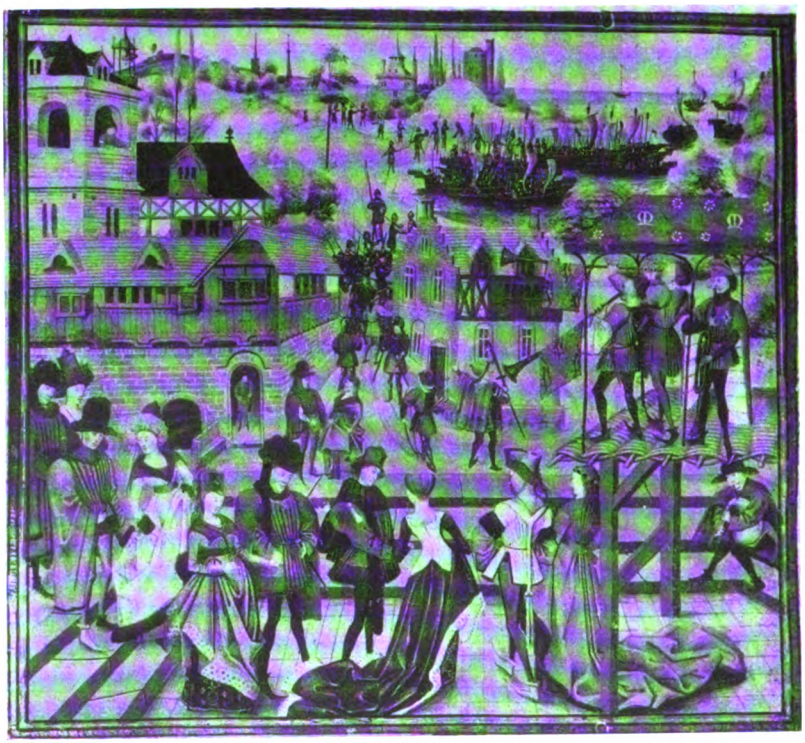
26. Uta-Evangeliar, Der Gekreuzigte mit Ecclesia und Synagoge
(zu S. 50)

27. Uta-Evangeliar, Der Heilige Erhard Messe lesend
(zu S. 50 u. 129)

Digitized by Google

28. Maître aux boqueteaux, Bible historiale, Moses spricht zu den Juden (zu S. 57)

29. Livre des femmes nobles et renommées de Boccace 1402 (zu S. 78)



30. Jean Mansel, Les histoires romaines 1454 (zu S. 58)

Digitized by Google

und Karniesen — man denke etwa an das Jakobsportal in Regensburg, die Fassadendekoration in Modena, Pavia oder Como, die figurierten Pfeiler in Souillac oder Moissac, in Freysing oder Lund — eine bestimmte symbolische oder epische Bedeutung zukommt, kaum jemals restlos zu beantworten sein. Oft mag das scholastische Programm, das der geistliche Bauherr dem Steinmetz vorschrieb, oder die Bildgedanken, die dieser selbst als schaffender Künstler ersonnen, schon den Zeitgenossen dunkel gewesen und bald in Vergessenheit geraten sein, oft wiederum mögen erst diese oder gar eine spätere Zeit einen tieferen, abergläubischen Sinn in das zufällige ornamentale Formenspiel hineingeheimnist haben. Man denke an die Fabelgeschichten der Mirabilien, an die seltsamen symbolischen und moralischen Ausdeutungen antiker Kunstwerke, wie etwa des Stirnbüschels an dem Rosse Marc Aurels, das zur märchenhaft ausgewerteten Nachteule umgedeutet wird. Wie sehr aber die mittelalterliche Vorstellungsweise geneigt war, in allem sinnbildliche Zusammenhänge zu sehen, beweist, daß Bernhard von Clairvaux in seiner Apologia ad Guillelmum abbatem den sicherlich aus der praktischen Erfahrung geschöpften Vorwurf erheben konnte, diese wunderbare Mannigfaltigkeit des architektonischen Schmuckes verleite die Mönche „lieber im Marmor als in den Büchern zu lesen und den ganzen Tag in bewundernder Betrachtung all dieser Einzelheiten zu verbringen als im Gesetze Gottes zu meditieren“ [47]. Wenn man sich ferner vergegenwärtigt die dämmerigen Lichtverhältnisse romanischer Innenräume, die flackernde, flimmernde Beleuchtung der zahlreichen Kerzen und Öllämpchen, für die die vielen überlieferten Brände vor allem an Festtagen eine schaurige Zeugenschaft ablegen, so können wir ahnen, in welchem für uns kaum faßbaren Ausmaß der ganze Kirchenbau in allen seinen Einzelheiten symbolisch-mystische Bedeutung bekam, wie die verschiedenen Vorstellungsinhalte religiöser, literarischer, bildhafter Art sich in der mystischen Denkform verschlingen und unlösbar verknoten. Hat auch die Gotik dieses Bezugssystem von Vorstellungsverbindungen geklärt und rationalisiert, so bleibt doch jene literarisch-bildhafte Vorstellungsweise erhalten.

Erst mit der absoluten Raumvorstellung der Renaissance und der räumlichen Einheit der Bildkomposition tritt jene grundsätzliche Spaltung in den Gestaltungsprinzipien von Malerei und Dichtung ein, die letzten Endes zur Problemstellung von Lessing's „Laokoon“ führt. Räumliche Dauer und zeitliche Abfolge werden nun gerade als Wesensunterschied von Bildkunst und Dichtkunst einander gegenübergestellt und aus ihnen die besonderen, den beiden Kunstgattungen eigentümlichen Gestaltungsgesetze abgeleitet [48].

Schon in Lionardo's Paragone der Malerei und der Dichtkunst wird als der grundlegende Unterschied die Gleichzeitigkeit bei jener, die zeitliche Abfolge

Digitized by Google

bei dieser hervorgehoben. Der Unterschied der beiden Künste liegt für Lionardo darin, „ob man etwas, was dem Auge Vergnügen schafft, unter langer Zeitdauer erzählen hört, oder man es mit derselben Raschheit sieht, in der die wirklichen Dinge gesehen werden“ [49]. Das Zusammensehen, als Grundlage der Malerei von ihm immer wieder betont, wird bezeichnenderweise mit dem Zusammenhören der musikalischen Harmonie verglichen. „Eine Malerei stellt dir in einem Nu ihren Inhalt in die Sehkraft hinein, . . . sie tut dies im nämlichen Zeitabschnitt, in welchem sich auch die harmonisch klingende, den Sinn befriedigende Gesamtverhältnismäßigkeit der das Ganze zusammensetzenden Teile ineinanderfügt“ [50]. Denn Harmonie ist „nur in Augenblicken eingeboren“. Dem Dichter wird vorgeworfen, „daß er in seiner Wissenschaft keine im gleichen Augenblick hervorgebrachte Gesamtverhältnismäßigkeit gibt, daß vielmehr im Gegenteil ein Teil aus dem andern nachfolgend hervorgeht, der nachfolgende nicht ersteht, ohne daß der Vorgänger abstirbt“ [51]. Die Dichtkunst kann die Schönheit nur beschreiben, „indem sie der Gliedteile solcher Schönheit Erwähnung tut und diese von der Zeit eines vom andern geschieden werden, wodurch eben diese Zeit Vergessen zwischen sie einschiebt und die Verhältnisteile trennt, die der Dichter nicht ohne große Zeitdehnung und -verschwendung hernennen und benennen kann, aus denen er, da er sie nicht namhaft machen kann, auch nicht jenes harmonische Gesamtverhältnis zusammenzufügen vermag, das sich aus göttlichen Verhältnisteilen (durch deren Zugleichvorhandensein) bildet; und darum kann beschriebene Schönheit nicht die Gleichzeitigkeit bewirken, in die sich die Schau einer gemalten Schönheit zusammenschließt“ [52]. Die Beschreibung wird sehr bezeichnend damit verglichen, „als wenn wir ein Antlitz Stück für Stück vorzeigen möchten, immer die vorher gezeigten Teile wieder zudeckend, so daß sich keine zusammenhängende Proportionalität ergeben kann, denn das Auge würde sie mit seiner Sehkraft nicht gleichzeitig einschließen“ [53]. Wir sehen, daß Lionardo die Simultaneität des Sehens als wesentliche Voraussetzung der Proportionalität und der Malerei überhaupt im Sinne der Renaissance klar erkannt hat.

Die simultane Einheit der Bildbetrachtung ist aber wissenschaftlich in der Perspektive festgelegt. Wie der sukzessiven Bildbetrachtung das wandernde Auge, so entspricht der Perspektive als ihre Grundvoraussetzung die Ruhe des Augpunktes. Dies haben schon Brunelleschi und Alberti erkannt, und in Vignola-Dantis Perspektivtraktat ist der Gedanke klar ausgesprochen: Es ist nötig, daß die Perspektive „auf einen Blick (in una occhiata) gesehen werde, ohne den Kopf oder das Auge zu bewegen“ [54].

Die Simultaneität der Bildbetrachtung bedingt aber auch die Gleichzeitigkeit des Dargestellten; indem wir das Bild räumlich als Einheit fassen, nehmen wir

Digitized by Google

auch die dargestellten Vorgänge als gleichzeitig an. So mußte die Vorstellung der Renaissance notwendig der „kontinuierenden Darstellung" des Mittelalters den Todesstoß geben. Perspektive und kontinuierende Darstellung sind ihren Voraussetzungen nach unvereinbar. Trotzdem wirkt die mittelalterliche Erzählerfreude noch lange nach, und wir können noch bei Lionardo den allerdings recht gezwungenen Versuch finden, die alte lebenskräftige Tradition der kontinuierenden Darstellung mit den Forderungen räumlicher Bildeinheit und mit der Perspektive theoretisch in Einklang zu bringen. Nachdem er die mittelalterliche Kompositionsweise in mehreren Streifen übereinander im gleichen Bilde, wobei sie „einen anderen Augpunkt als den ersten annehmen", heftig tadelt, rät er zu folgendem Kompromiß: „Und wolltest du sagen: wie soll ichs denn anfangen, wenn ich das Leben eines Heiligen zu malen habe, das auf derselben Bildwand in viele einzelne Historien abgeteilt ist? so antworte ich diesbezüglich folgendes: du sollst den ersten Plan mit seinem Hauptpunkt in die Augenhöhe des Beschauers der Historie setzen, und auf diesem Plan figurierst du die Episode groß. Darauf machst das ganze übrige Zubehör der Gesamthistorie auf allerlei Hügeln und Ebenen, indem du die Figuren und Häuser allmählich immer mehr verjüngst. Auf dem Rest der Wand machst du dann Bäume von der Größe, wie sichs für die Figurengröße gehört, oder Engel, wenn es zur Historie passend ist, Vögel, Gewölk und dergleichen Dinge" [55].

Dieses eigenartige Kompromiß zwischen mittelalterlicher und renaissancemäßiger Auffassung ist vor allem in der nordischen Malerei bis tief in den Barock hinein zu verfolgen. Aber gerade diese Umdeutung, welche die kontinuierende Darstellung im Sinne der Anweisungen Lionardo's erfährt, läßt den Wandel der Vorstellung deutlich erkennen.

Aus der verschiedenen Vorstellungs- und Betrachtungsweise erklärt sich aber auch der zweite grundlegende kompositionelle Unterschied der gotischen Malerei gegenüber der Renaissance, der Mangel eines einheitlichen Maßstabes im Bilde. Für die Renaissance beruht alle Bildbetrachtung auf dem Sehen der Gesamtverhältnisse, der Proportionalität. Diese ist aber, wie schon Lionardo erkannt hat, in der zeitlichen Einheit der Bildauffassung begründet. Da die mittelalterliche Malerei diese Simultaneität des Sehens nicht kennt, ist für sie auch die Forderung des einheitlichen Maßstabes hinfällig. Für die mittelalterliche Betrachtungsweise der Sukzession hat sie keinen Sinn. Indem die einzelnen Bildteile, die einzelnen Objekte des Bildinhaltes nicht gleichzeitig, sondern nacheinander gesehen werden, ist jedes Bildelement an sich selbständig und in der Größe grundsätzlich vom anderen unabhängig. Die räumliche Synthese wird nicht im Bilde vorgenommen, sondern kommt erst in ähnlicher Weise, wie bei einer Beschreibung in der autonomen Vorstellung des Beschauers als sukzessives Erlebnis des

Digitized by Google

Bildinhaltes zustande. Die maßstäblichen Verhältnisse der Bildkompositionen sind nicht durch die räumliche Beziehung, sondern durch die epische Verknüpfung bedingt. So bestimmt nicht die räumliche Anordnung, sondern allein die Abfolge, in der die Figuren abgelesen und betrachtet werden sollen, ihre Größe und ihr gegenseitiges Verhältnis.

Aus dem epischen Charakter der Komposition erklärt sich das Hervorheben einzelner Personen durch ihre Größe zur Bezeichnung ihrer hierarchischen Würde und sozialen Stellung oder ihrer besonderen Bedeutung in der Erzählung. Weiters ergibt sich aber auch daraus, daß alle Gegenstände, welche die Umgebung, den Schauplatz der Handlung bezeichnen, wie z. B. Häuser oder Bäume, nicht in ihrem realen Größenverhältnis zu den Personen dargestellt werden, da sie nur als begriffliche Zeichen aufgefaßt werden. Ihre Größenbeziehung zu den Personen der Handlung hat nur insoweit zum Ausdruck zu kommen, als dadurch eine inhaltliche Beziehung zur Darstellung zu gelangen hat, etwa das Heraustreten einer Person aus einem Hause.

In der räumlichen Beziehung der Figuren zueinander ist aber doch schon eine Raumvorstellung an sich gelegen. Indem die Figuren als im Raume sich bewegend gedacht sind, erhält die Bildfläche, wenn auch vorerst in einer sehr unbestimmten Vorstellung, räumliche Bedeutung. Sie ist der konkret noch nicht vorstellbare ideelle Tiefenraum schlechthin, vor dem die Figuren auf einer schmalen realen Raumbühne sich bewegen. Das ist die Bedeutung des Goldgrundes oder der gleichmäßig gemusterten Hintergründe, die, wie ja schon vielfach bemerkt wurde, nicht einen wirklichen Raumabschluß, etwa einen Vorhang oder eine Tapete, darstellen, sondern nur undifferenzierten Raum bedeuten, in dem die Figuren stehen und sich bewegen. Dies wird besonders deutlich an dem Beispiele einer französischen Miniatur des XIV. Jahrhunderts, die vor einem mit Rankenwerk bedeckten Hintergrund zwei Ritter zu Pferd im Kampfe zeigt, wobei das eine stark skurzierte Pferd nur zur Hälfte dargestellt ist, während sich die Hinterhand im Rankenwerk verliert. Das Pferd steht also nicht vor der gemusterten Fläche, sondern im Raum, der durch das Flächenmuster symbolisiert wird, mitten drinnen [56].

Nur das Zunächststehende ist der Vorstellung und damit der Darstellung erfaßbar. So scheinen die Figuren ganz vorne in greifbarer Nähe vor einem unbestimmten, unfaßbaren Nichts, das aber doch irgendwie räumlich empfunden wird, zu stehen. Erst allmählich dringt der Blick in die Tiefe und vermag Fernstehendes mit dem Vordergrund, mit der schmalen Standfläche der Figuren zu verbinden; immer mehr wird der unbestimmte, gleichsam leere Raum inhaltlich durchdrungen und gegenständlich erfüllt, und immer mehr wächst die Körperwelt in den Goldgrund hinein, wie etwa die eigentümlichen Bergschollen mit

Digitized by Google

einer Schafherde und Bäumen, die sich auf einer Tafel des Buxtehuder Altars von Meister Bertram an der Seite bis zum oberen Bildrand auftürmen, während die Figuren, der Engel und Joachim, nur auf einem schmalen Rasenstreifen stehen[57]. Immer mehr zieht der Goldgrund sich zurück, um schließlich zum Himmel zu werden. So sehen wir die Raumvorstellung vom Nahraum in den Tiefenraum vordringen. (Vgl. Abb. 28.)

Diese gesetzmäßige Entwicklung des Vorstellungsvermögens ist ganz allgemein, ebenso phylogenetisch wie ontogenetisch zu beobachten. Riegl hat das allmähliche Fortschreiten vom Nahraum der ägyptischen Kunst zum Tiefenraum der spätrömischen in der antiken Kunst überzeugend nachgewiesen. In gleicher Weise entwickelt sich beim Kinde die Raumvorstellung vom Tastraum (Mund-, Greifraum) und den kinästhetischen Anschauungen ausgehend, schrittweise die nächste Umgebung umfassend, gleichsam in Zonen in die Tiefe vordringend.

Mit dieser allmählichen gegenständlichen Durchdringung des Tiefenraumes in der Gotik vollzieht sich eine Entwicklung der Raumvorstellung von allergrößter Bedeutung für die Folgezeit. Indem die Apperzeption von einem räumlich diskreten Einzelding zum anderen fortschreitet und sie räumlich miteinander verknüpft, wird zwischen diesen ein Raumkontinuum geschaffen, das immer weiter ausgebaut wird. Der Raum von einer Person zur anderen wird in der Vorstellung als von ihr durchmeßbar gedacht, und der Betrachter selbst wandert durch das Bild und erlebt im inhaltlichen Ablesen des Bildes dessen räumliche Entfaltung. In dieser sukzessiven, genetischen Raumauffassung ist notwendig die Vorstellung des räumlichen Kontinuums beschlossen. Von ihr aus erobert sich das XV. Jahrhundert die Einheit des absoluten Raumes. Die Wege, die dabei der Norden und der Süden einschlagen, sind grundsätzlich verschieden, wenn sie auch von den gleichen Voraussetzungen ausgehen. Gelangt der Süden durch Rationalisierung der Raumvorstellung zur Einheit des Raumes, so geht der Norden folgerichtig den in der Gotik betretenen Weg weiter und entwickelt diese unmittelbar aus dem qualitativen Raumerlebnis. Wechselseitige Einflüsse wirken befruchtend, ändern jedoch nicht die durchgängige Entwicklungstendenz.

Wir können beobachten, wie aus der inhaltlichen Größenabstufung sich eine räumliche entwickelt, die mit den optisch-mathematischen Voraussetzungen nicht nur nicht übereinstimmt, sondern diesen vielfach gerade entgegengesetzt ist. Die seltsamste Form dieser Art ist die sogenannte verkehrte Perspektive[58]. Bei dieser sind die größeren Figuren rückwärts, die kleineren vorne angeordnet. Sicherlich handelt es sich dabei nicht um eine wirkliche Inversion der normalen Perspektive. Die eigenartige und gerade für das von der Renaissance geschulte Auge umso seltsamere Erscheinung erklärt sich zwanglos aus einer rein inhaltlichen Entwicklung des Raumes, die von der Haupthandlung oder den Haupt-

Digitized by Google

personen ausgeht. Alles, was diesen inhaltlichen Kern umgibt und begleitet, was sich um ihn herum abspielt und seine Umgebung charakterisiert, erscheint verkleinert und kann, je weiter es von ihm absteht, umso kleiner dargestellt werden, gleichviel, ob es sich in bezug auf den Betrachter vor oder hinter der Hauptszene befindet. Diese Größenabnahme, auf der die Raumwirkung beruht, ist demnach nicht aus der geometrischen Beziehung des Betrachters zum Bildraum, sondern aus der Beziehung zum inhaltlichen Bildzentrum abgeleitet. Der Bildraum wird, von der Hauptgruppe ausgehend, nach allen Seiten hin abgelesen. Wie die dargestellte Handlung durch die Darstellung des Vorhergehenden und Nachfolgenden komplettiert wird, so wird sie auch räumlich nach allen Seiten ausgebaut. Suchen wir uns in diesem Sinne inhaltlich in das Bild einzuleben, so vermögen wir uns diese Raumwirkung unmittelbar lebendig zu machen.

Aber selbst auf einer weit fortgeschritteneren Entwicklungsstufe, da schon die Verjüngung nach der Tiefe konsequent durchgeführt erscheint, können wir noch beobachten, daß im Norden die Größenabnahme im Widerspruch zur strengen Linearperspektive aus einer inhaltlichen Einstellung, aus dem Bedeutungszusammenhang entwickelt wird. In der minierten Handschrift Les histoires romains de Jean Mansel von 1454 ist eine Tanzszene dargestellt[59]. Auf einem Podium unmittelbar im Vordergrund spielt sich ein Gesellschaftstanz ab; im Hintergrund sehen wir in perspektivischer Verkleinerung eine Stadt mit einer nach der Tiefe zu verlaufenden Straße und eine weitläufige Landschaft. Über dem Podium ist eine Estrade für die Bläser angeordnet, die somit in gleicher Entfernung von der Bildebene stehen wie die Tänzer: trotzdem sind die Musikanten kleiner als diese gezeichnet. Es handelt sich hier um eine rein subjektive perspektivische Verjüngung nach oben: wie sich die Raumgrößen mit wachsender Entfernung von vorne nach rückwärts verjüngen, ebenso ergibt sich für den unten stehenden Betrachter eine Verjüngung für die Blickrichtung nach aufwärts. Diese Verjüngung ist natürlich nicht mathematisch gefaßt und könnte in dieser Form auch gar nicht mathematisch gefaßt werden; trotzdem ist die Darstellung von unmittelbar räumlicher Illusionswirkung. (Vgl. Abb. 30.)

Ein anderes Beispiel zeigt eine Miniatur zu einer französischen Übersetzung von Boccaccios Theseide[60]: eine überaus figurenreiche Schlacht am Meeresufer. Die perspektivische Verjüngung ist folgerichtig durchgeführt, jedoch nicht von vorne nach rückwärts, sondern von rechts gegen links in einer Tiefendiagonale. Den Ausgangspunkt der Blickbewegung bildet dabei die Gestalt der Anführerin in einem roten Waffenrock vorne rechts, die inhaltlich und farbig den Schwerpunkt der Komposition bildet. (Vgl. Abb. 31.)

So gibt der Bildinhalt den Leitfaden ab, an dem sich die Raumvorstellung entwickelt. Nur insofern der Raum gegenständlich erfüllt ist, wird er faßbar. Der

Digitized by Google

Raum ist nur vorstellbar, insoweit er inhaltlich bestimmt ist, als qualifizierter Raum. Nur einen solchen kennt das Mittelalter. Aus dieser qualitativen Bestimmung des Raumes erklärt sich das für alle primitive Raumvorstellung charakteristische Prinzip des horor vacui.

Dem stellt die Renaissance den geometrisch bestimmten Raum, den quantitativen gegenüber.

In der Ablehnung der mittelalterlichen Kompositionsweise durch Alberti spricht sich diese Wandlung klar aus: „Ich tadle die Maler, die, indem sie reichhaltig erscheinen wollen, kein Plätzchen leer lassen, so daß sie nicht eine Komposition schaffen, sondern eine aufgelöste Konfusion verbreiten . . . Dem, der vor allem Würde in seinen Historien sucht, dem wird wohl die Einfachheit gefallen“ [61]. Alberti gebraucht hiefür den kaum übersetzbaren Ausdruck solitudine, der die isolierten, körperhaften, monumentalen Gestalten eines Andrea Castagno oder Piero della Francesca in der Erinnerung vor uns erstehen läßt. Man möchte den seltsamen Terminus am ehesten mit „Einfalt und stiller Größe“ übersetzen, wenn nicht in dem Ausdruck Alberti's etwas Konkreteres gefaßt wäre als in den von sentimentaler Romantik umwitterten Worten Winckelmanns.

*

Vergleichen wir den stilistischen Verlauf in der mittelalterlichen Malerei mit der individuellen Entwicklung der zeichnerischen Fähigkeiten beim Kinde, so zeigt sie eine überraschende Übereinstimmung. Dies bedeutet nicht, daß die mittelalterliche Stilentwicklung als primitive Kunstäußerung der kindlichen zeichnerischen Darstellungsweise gleichgesetzt werden soll, daß sie etwa als eine infantile Entwicklungsstufe gedeutet wird. Dieser Hinweis soll vielmehr nur dazu dienen, die aus den historischen Tatsachen abgeleitete phylogenetische Entwicklungslinie durch die psychologisch festgestellte ontogenetische Entwicklung zu bestätigen und die Ausdeutung der historischen Erscheinungen an der individual-psychologisch gewonnenen Gesetzmäßigkeit zu überprüfen.

Wenn wir von der ersten Phase der rein rhythmisch-motorischen Äußerung des Kritzelns absehen, bei der eine inhaltliche Bestimmung zumeist erst durch nachträgliche Benennung erfolgt und die in der von uns behandelten geschichtlichen Entwicklung keine Parallele finden kann — es wäre denn, daß wir die germanische Bandornamentik ihr in psychologischer Hinsicht gleichsetzen wollten, eine Frage, die aufzuwerfen mir gewagt scheint und die hier jedenfalls nicht zu beantworten ist — so können wir drei Hauptperioden der kindlichen Entwicklung unterscheiden, die ich als begrifflich-schematische, als erzählende, erscheinungsmäßige und als deskriptive, formbezeichnende benennen möchte, wobei ich mich der Einteilung Wulff's anschließe [62], dabei aber durch die etwas ab-

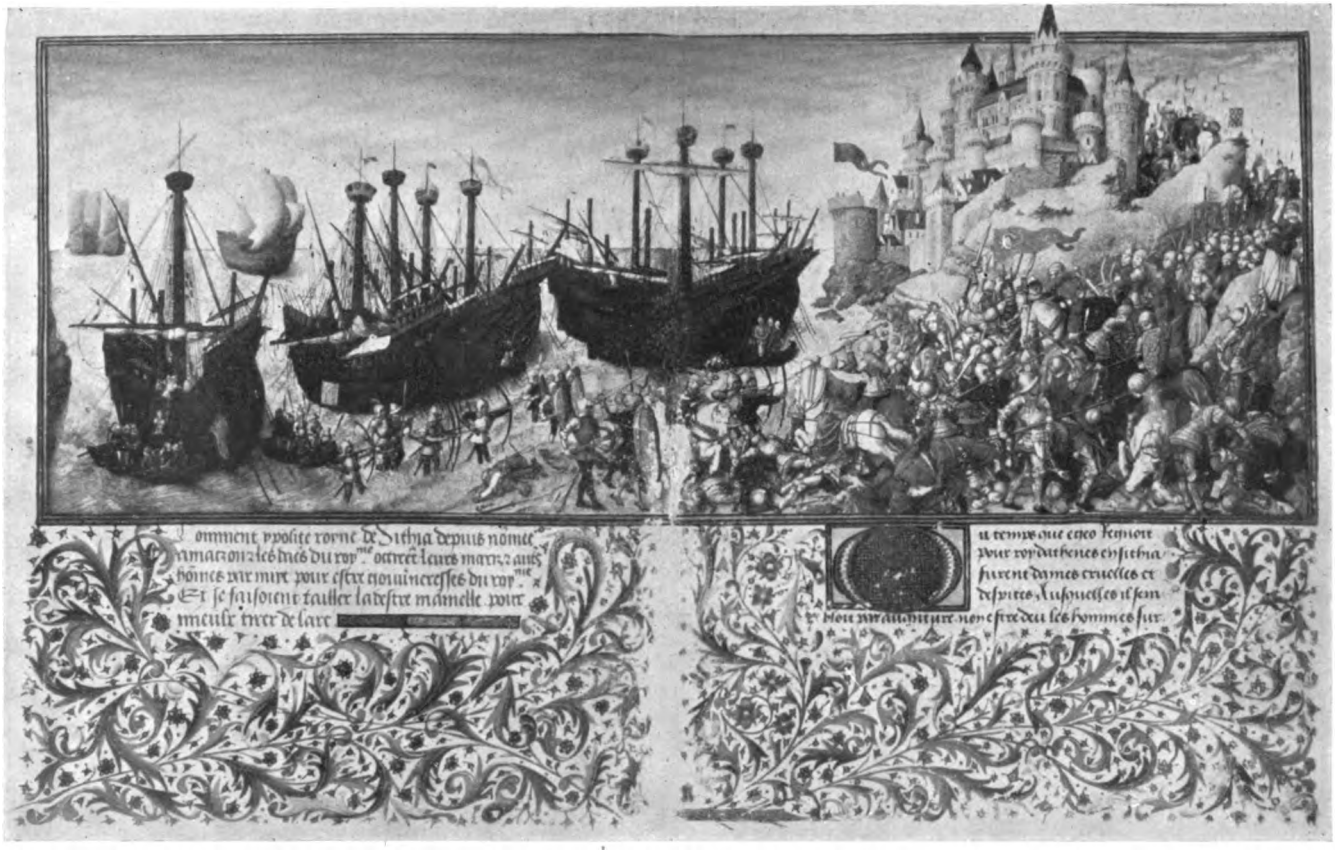
Digitized by Google

geänderte Terminologie auf das mir Wesentliche sogleich hinweisen möchte. Sie deckt sich aber zugleich auch mit der Einteilung von Levinstein[63] in Fragmentbilder, erzählende Bilder und Stimmungsbilder. Vom psychologischen Standpunkt ist für uns wesentlich, das Verhältnis der Raumvorstellung zu der Vorstellung des Ablaufes einer Handlung in der kindlichen Darstellung zu beobachten. Mit Recht hat Wulff im Gegensatz zu Kerschensteiner und Potpeschnigg[64] darauf hingewiesen, daß aus dem Unvermögen, die Tiefe bzw. die dritte Dimension bildlich zu veranschaulichen, noch keineswegs gefolgert werden dürfe, daß sie in der Vorstellung für das Kind noch nicht vorhanden sei. Vielmehr bedeutet ihm die „ideale Ebene" zweifellos vom Anfang an Raum, „wenngleich nur als Gegenwart der Körperlichkeit, als das Leere in dem sich diese befindet und bewegt, als reine (kinästhetische) Vorstellung und nicht als Anschauung"[65]. Das Raumerlebnis beruht daher auf einem Bewegungsvorgang, einem zeitlichen Ablauf, der in der Vorstellung als „Handlung" gefaßt wird, gleichviel, ob diese objektiv gegeben ist, indem eine Handlung dargestellt wird, oder diese rein subjektiv im Ablesen des Bildes bzw. Abgehen des Bildraumes in der Vorstellung besteht. Diese Art der Vorstellung kann man sehr deutlich bei der Bildbetrachtung des Kindes beobachten, die stets in einem sukzessiven Fortschreiten von einem Bildgegenstand zum anderen besteht und vom Kinde selbst vielfach als „das Bild lesen" bezeichnet wird.

Beobachten wir nun, wie die wechselseitige Beeinflussung von zeitlicher (erzählender) und räumlicher Darstellung sich vollzieht, so sehen wir, daß in der ersten Phase die einzelnen Figuren oder Gegenstände mehr oder weniger regellos nebeneinander gestellt werden, ohne daß in ihrer Anordnung oder Gestaltung eine Beziehung zu einander zum Ausdruck käme. Die Figuren werden als frontale Bildschemata dargestellt, die Gegenstände, mit denen sie eine bestimmte Handlung vollführen, z. B. die Schneeballen bei der Darstellung einer Schneeballenschlacht, neben ihnen isoliert angeordnet. Es handelt sich also um bloße Sammelbilder, bei denen in dem begrifflich bestimmten Bildzeichen die Träger der Handlung festgehalten werden. Sie geben gleichsam die Hauptworte eines Satzes in einer Bilderschrift. Daß aber schon in diesem Stadium vielfach mit einer kausalen Verknüpfung in der Vorstellung gerechnet werden muß, beweisen Beispiele, bei denen noch ganz schematische unbewegte Strichmänner durch Linienverbindungen zueinander in Beziehung gesetzt werden, wie dies z. B. in der von Kerschensteiner mitgeteilten Schneeballenschlacht durch die Wurflinien geschieht. (Vgl. Abb. 32.)

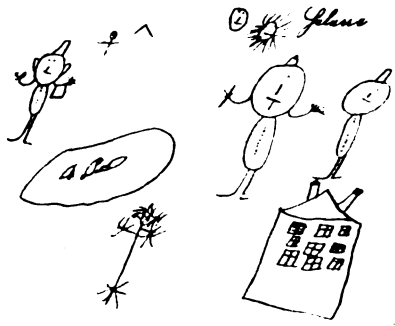
Zu diesem graphischen Beziehungsausdruck tritt häufig noch das gesprochene oder geschriebene Wort, das gleich den mittelalterlichen Tituli die Beziehung der zeichnerischen Einzelsymbole erläutert und ihr kausales Verhältnis ausdeutet.

Digitized by Google

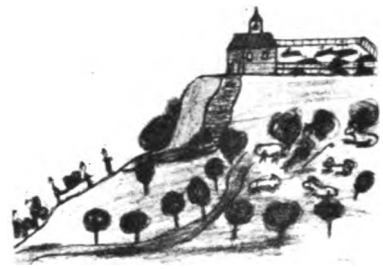


31. Boccaccio, Theseide (zu S. 58)

Digitized by Google

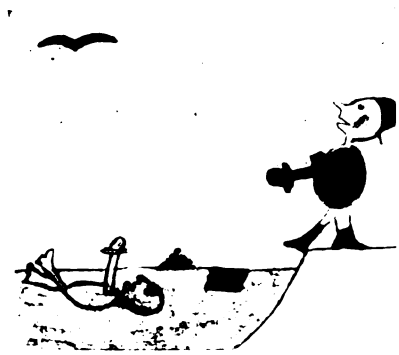


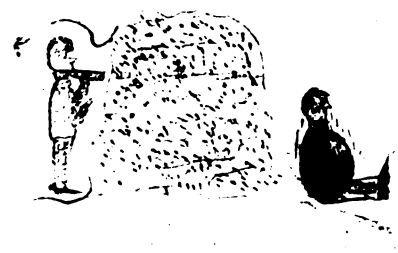
32. Hans-guck in die Luft, Streubild (zu S. 60)



33. Leichenbegängnis, aufsteigender Tiefenraum (zu S. 61)

34a u. b. Hans-guck in die Luft, Profilstellung als Bewegungsausdruck (zu S. 62)





35a. Hans-guck in die Luft, kontinuierende Darstellung (zu S. 63)

35b. Schlaraffenland, der Hirseberg, kontinuierende Darstellung (zu S. 63)

32—35. Kinderzeichnungen

Digitized by Google

So konnte Wulff an einem reichen Material feststellen, daß der begriffliche Kausalzusammenhang im allgemeinen früher vom Kinde erfaßt wird als der anschauliche Ausdruck der Bewegung und ihrer räumlichen Beziehung zueinander[66]. Wir haben also in dieser ersten Phase eine ausgesprochen ideoplastische Vorstellungsweise — nach der Terminologie Verworn's — vor uns, die als psychologischer Grundtypus der idealistischen Kunst des frühen Mittelalters entspricht.

Die entscheidende Wendung in der Entwicklung des Bildzusammenhanges geht von der Profilstellung aus. In ihr liegt zweifellos der erste Anstoß zur Darstellung einer richtungbestimmten Bewegung: die Profilfigur an sich kann ein Gehen und Schreiten bedeuten. Damit erhält aber auch die Reihung einen bestimmten räumlich-zeitlichen Sinn, da sie nunmehr nicht nur ein beziehungsloses Nebeneinander von Begriffsbildern ist, sondern zu einer in einer bestimmten Richtung abzulesenden Abfolge von Bildzeichen wird. So entwickelt sich z. B. das Kampf-, Jagd- oder Verfolgungsschema. Diese Beziehung des räumlichen Hintereinander oder zeitlichen Nacheinander drückt sich darin aus, daß die Figuren nunmehr durch eine Standlinie miteinander verbunden werden: das Streubild wird zum Streifenbild. Die gleiche Entwicklungsphase können wir auch in der mittelalterlichen Malerei oder Reliefplastik (Portaltympana) beobachten, wobei oft mehrere Streifen übereinander angeordnet werden. Die räumliche Amplifikation geht nun in der Weise vor sich, daß grundrißliche Vorstellungen mit den auf der Standlinie aufgereihten Bildaufrissen verbunden werden. So kann die Standlinie, indem ihr z. B. ein Weg vorgelegt wird, zum Standstreifen verbreitert werden, auf dem Figuren oder Tiere abgebildet werden, wobei es bezeichnend ist, daß die Standlinie hinauf oder räumlich ausgedrückt zurückgeschoben wird, so daß gleichsam eine Raumschichte entsteht, die nach hinten von dem Idealraum der Bildebene abgeschlossen erscheint. Andererseits können auch grundrißliche Motive von oben her, also gewissermaßen aus der Tiefe, mit der Standlinie verbunden werden, so daß sich eine vertikale Staffelung ergibt, bei der das Übereinander ein räumliches Hintereinander bedeutet. Wenn das Kind bei einer flächenhaften Darstellung der Figuren und Gegenstände auf der Standlinie z. B. einen Fluß in schräger oder gewundener Linie von oben bis zu dieser herabführt, so entspricht dies dem gleichen Darstellungsprinzip, das wir auf mittelalterlichen Darstellungen der Taufe Christi vielfach finden. Zwischen den übereinander angeordneten Bildstreifen werden aber auch räumliche Beziehungen geschaffen und durch Absorbierung der trennenden Standlinie wachsen schließlich die Bildstreifen räumlich zu einer landkarten- oder vogelschauartigen Darstellung zusammen. (Vgl. Abb. 33.)

Dieser Fortschritt der Raumgestaltung geht mit der Veranschaulichung des Zeitablaufes der Handlung mehr oder weniger Hand in Hand. Ist die Profil-

Digitized by Google

stellung die Grundform der Reihung, so ist die Gegenüberstellung der Ausgangspunkt der Dramatisierung der Darstellung. Indem zwei Figuren gegeneinander gerichtet erscheinen, werden sie zueinander in Beziehung von Ursache und Wirkung gesetzt — man könnte im Sinne der mittelalterlichen Kunst von einem Dialogmotiv sprechen — wobei diese Beziehung nur eine solche schlechthin ist und daher Träger jeglicher besonderen Art von Beziehung entsprechend der darzustellenden Handlung sein kann. Dieses Schema der Gegenüberstellung wird vom Kinde ebenso wie in der mittelalterlichen Kunst bei Vermehrung der Figuren einerseits zur symmetrischen Anordnung von Parteien ausgestaltet, andererseits in Verbindung mit der gleichgerichteten Reihung von Profilfiguren als hemmendes Motiv, das der in der Reihung gelegenen Bewegung entgegentritt, als Motiv des Gegenspieles verwendet. (Vgl. Abb. 34.)

Mit der Teilbewegung der Figuren als Ausdruck eines kausalen Bezuges entstehen auch die als „Kinderfehler" bekannten „gemischten Ansichten", bei denen die verschiedenen Körperteile, Kopf, Rumpf, Gliedmaßen in verschiedenen Ansichten dargestellt werden. Rouma[67] gibt ein überaus interessantes Beispiel hiefür in der Zeichnung eines vierdreivierteljährigen Knaben mit der Darstellung eines verhinderten Überfalles, auf der in einer Reihe der Verfolger mächtig ausschreitend mit vorgestrecktem Messer, das fliehende Mädchen in Seitenansicht mit herumgewandtem Kopf und der dazwischentretende Schutzmann in Vorderansicht mit Profilkopf dem Mädchen nachblickend dargestellt sind. Es handelt sich in diesen kombinierten Bewegungsschemata um den gleichen Ausdruck hinweisender, den Zusammenhang der Handlung erläuternder Beziehungen, wie wir sie auch in der mittelalterlichen Malerei in den sogen. „subjektiven Gebärden" (Amira) nachweisen können.

Die Bedeutung, die den „gemischten Ansichten" als Bewegungsmotiv noch in Perioden hoher künstlerischer Entwicklung zukommt, ist nicht nur durch ihr Vorkommen in der ägyptischen Kunst erwiesen. In ihnen hat wohl auch das für das hohe Mittelalter so charakteristische Motiv der Körperwendung seinen Ursprung, bei dem die Beine in seitlicher Schrittbewegung, der Oberkörper in Vorderansicht und der Kopf zurückgewendet dargestellt ist, wie z. B. an den Portalen von Moissac und Souillac oder gewisser Prophetengestalten am Georgenchor zu Bamberg. Von hier aus läßt sich eine Entwicklungslinie bei wechselnder Auffassung bis zur figura serpentinata des Barock verfolgen, die wir des näheren nachzuweisen noch Gelegenheit finden werden[68].

Aus der gleichen psychologischen Grundform der sukzessiven Vorstellungsweise erklärt sich auch, daß die für die mittelalterliche Darstellung als charakteristisch erkannten Erscheinungen des Mangels eines einheitlichen Größenmaßstabes und der kontinuierenden Darstellung auch in der Kinderkunst nach-

Digitized by Google

weisbar sind. Schon im ersten Stadium der Schematisierung „erhält jedes Stück seine Wertbetonung durch die Größe. Daher erscheint der Kopf zuerst übergroß gegen die angehängten winzigen Beine oder den Rumpfanhang. Dann werden diese oft unverhältnismäßig lang .... auch für das Größenverhältnis der verschiedenen Sehdinge gilt, wie für die Teile der Einzelgestalt zumal im Anfang das Gesetz der Bewertung des Wichtigen"[69]. Zumeist werden Bäume und Häuser in ihrem Verhältnis zu dem Menschen zu klein gezeichnet und unter diesen wiederum werden die für die Handlung wichtigsten unabhängig von ihrer örtlichen Anordnung durch ihre Größe hervorgehoben. So können wir auch bei Kinderzeichnungen die sog. verkehrte Perspektive beobachten. „Die große Hauptgestalt des Mittelgrundes weist dann dem Beschauer den idealen Standpunkt an, nicht sowohl von dem aus die Dinge gesehen sind, sondern zu dem er durch Einfühlung entrückt wird, und erscheint dann als das Nähere größer als die Nebengestalt des Vordergrundes (bzw. der unteren Bildfläche)"[70]. Auch das Schema der Verkleinerung der Figuren von unten nach oben ist in der Kinderzeichnung nachweisbar. In der gleichen Weise können wir auch die kontinuierende Darstellung mit mehrfacher Wiederholung des Hauptträgers der Handlung — gleichviel, ob dieser ein Lebewesen oder eine Sache ist — beim Kinde wiederfinden. So wird das Umstürzen eines Karrens durch einen stehenden und einen umgeworfenen Karren dargestellt, so sieht man den Nesträuber auf ein und demselben Baum am Stamme hinaufklettern, am Aste zum Nest kriechen, herabfallen und unter dem Baume am Boden liegen. Die kontinuierende Darstellung kann aber auch bei Trennung der einzelnen Phasen zur zyklischen Darstellung werden, zu einer Reihe von Einzelbildern, die den Ablauf der Handlung darstellen. (Vgl. Abb. 35.)

In der letzten Periode der zeichnerischen Entwicklung des Kindes zeigt sich ein auffallender Rückgang des erzählenden Darstellungstriebes, der tendence narrative nach der Bezeichnung Rouma's, zugleich aber ein Bestreben, den Zeitablauf auf eine kurze Zeitspanne zusammenzudrängen, die Handlung in einem räumlich und zeitlich bestimmten „Stimmungsbilde" zusammenzufassen[71]. Die Handlung wird nicht mehr in ihrem ganzen Ablauf wiedergegeben, sondern ein bestimmter Augenblick oder zumindest eine bestimmte Phase derselben wird herausgegriffen und dargestellt. Mit dieser Einstellung auf eine einzige Erscheinungsform der Handlung entwickelt sich Hand in Hand auch die perspektivische Vereinheitlichung und Bereicherung des Bildraumes: das Bild wird in räumlicher und zeitlicher Hinsicht zur Einheit und wird als solche auch zumeist mit einer rahmenden Linie eingefaßt. Damit hat die Entwicklung jenes Stadium erreicht, das — begründet in der Renaissance — noch heute für unsere Vorstellung entscheidend ist.

Digitized by Google

Haben wir die Vorstellungsweise des Mittelalters in ihrer Gegensätzlichkeit zur Renaissance und doch zugleich auch als ihre notwendige Voraussetzung an der Malerei aufgezeigt und für die dabei gewonnenen Vorstellungstypen in der individuellen Entwicklung die psychologische Stütze gefunden, so müssen wir nunmehr die Frage aufwerfen, ob die an Hand der zeichnerischen Darstellung abgeleiteten Anschauungsformen auch auf die Plastik und Architektur Anwendung finden. Dabei handelt es sich nicht darum, ob und wie weit die Entwicklung in den verschiedenen bildkünstlerischen Darstellungsarten zeitlich parallel erfolgt — was sicherlich nicht zutrifft — sondern allein darum, ob die Entwicklungstendenz die gleiche ist, bzw. ob die entsprechenden Stilerscheinungen der verschiedenen Bildkünste in ihren charakteristischen Äußerungen die gleiche Vorstellungsweise zur notwendigen Voraussetzung haben.

Bezüglich der Plastik können wir uns kürzer fassen. Was ihre ikonographischen Kompositionsprinzipien anbelangt, so gilt das für die Malerei Gesagte auch hier, so daß es keiner neuerlichen Untersuchung bedarf. Anders steht es mit dem formalen Problem. Wir werden die Frage aufwerfen müssen, ob der morphologische Gegensatz von Gebilde und Gestalt auch in der Plastik die Gotik und Renaissance wesenhaft bestimmt, bzw. ob sich auch hier der verschiedene formale Aufbau aus der sukzessiven und simultanen Vorstellung erklären läßt.

Wenn wir die romanische und gotische Plastik in ihrer Gegensätzlichkeit charakterisieren wollen, so können wir als entscheidende Formprinzipien eine additive und integrale Synthese einander gegenüberstellen. Die romanische Plastik ist aus Einzelformen zusammengesetzt oder der Block ist nach Einzelformen gegliedert: Kopf, Rumpf, Gliedmaßen sind aneinandergefügt. In der gotischen Plastik ist die ganze Figur eine Einheit, aber nicht als simultan aufgefaßte Raumform wie in der Renaissance, sondern als ein kontinuierlich sich entwickelndes Gebilde, dessen körperhafte Raumform an Raumkurven als Leitlinien der räumlichen Entfaltung abgelesen wird. Diese sind vor allem in den Gewandfalten gegeben, und so zeigt sich auch der Unterschied gegenüber der romanischen Plastik vor allem in der Faltenbehandlung: die romanische Falte kehrt in sich zurück, ihre Grundform ist das langgezogene Oval, das jeden einzelnen Körperteil betont; die gotische Falte läuft durch, faßt zusammen. An ihr mit den Blicken auf und nieder gleitend, läßt der Betrachter das Bildwerk vor sich erstehen.

Dieses Werden der Form in der Betrachtung gibt ihr jenen starken Bewegungseindruck, den wir an gotischer Plastik unmittelbar empfinden. Es ist bezeichnend, wie die Frührenaissance gegen den traditionell nachwirkenden gotischen Linienzug als ein ihr wesensfremdes Formprinzip ankämpft, wie Donatello in seinen Frühwerken sich mühsam davon losringt und mit voller künstlerischer

Digitized by Google

Absicht überall, wo dieser durchzubrechen droht, wo eine Raumkurve fälschlich im gotischen Sinne ausgedeutet werden könnte, ihr entgegenarbeitet, wie er in der horizontalen Querfältelung des Gewandes über der breiten Brust des heiligen Markus oder an dem erhobenen Arm des Marmordavid die vertikale Tendenz aufhebt, um eine flächige Körperbegrenzung zu erzielen. (Vgl. Abb. 7.)

Horizontale und vertikale Linienführung haben aber nicht nur für das Breiten- und Höhenverhältnis, sondern auch für das Zustandekommen der Tiefenvorstellung eine verschiedene Bedeutung. Die horizontale Linie gibt nicht nur die Breitendimension, sondern sie nötigt auch als Raumkurve zur Vorstellung der körperlichen Tiefendimension. Sie treibt den Blick um die Körperform herum, sie gibt gleichsam den horizontalen Querschnitt der Körperform. Bei der Renaissanceplastik wie bei der klassischen Antike wird die Figur nicht nur in ihrem vertikalen Aufbau abgelesen, sondern die Vorstellung der vertikalen Entwicklung muß, um der künstlerischen Intention zu entsprechen, durch die Vorstellung der Querschnittdimensionen ergänzt werden. Diese müssen, auch wenn sie nicht bewußt werden, in unserer Gesamtvorstellung enthalten, ihr eigentümlich sein. Lionardo's und Dürer's Querschnittverfahren, bei dem der Körper durch horizontale Schnitte in scheibenförmige Schichten zerlegt wird, „wie man einen Turm aufnimmt" (Wölfflin), und aus diesen aufgebaut wird, ist über seine kunsttheoretische Bedeutung hinaus für die Vorstellungsweise der Renaissance bezeichnend[72]. In ähnlicher Weise wie die perspektivischen Konstruktionen der skurzierten Ansicht eines Körpers in verschiedenen Lagen dienen auch die durch den Körper gelegten Schnittfiguren dazu, der Körperform als einer geometrisch bestimmten räumlichen Gestalt in der Vorstellung mit voller Klarheit und Eindeutigkeit habhaft zu werden. Für Benvenuto Cellini beruht das Supremat der Skulptur eben darin, daß sie alle Ansichten der Körperform erfassen müsse, wogegen die Malerei nur eine einzige richtig darzustellen brauche[73]. In dieser ideellen Forderung, eine Form in allen Lagen sich vorstellbar zu machen, zeigt sich deutlich die räumlich bestimmte Vorstellungsweise der Renaissance.

Der Gotik ist eine solche Vorstellung nicht nur wesensfremd, sie ist angesichts einer gotischen Plastik überhaupt kaum zu bilden. Auch die Gotik strebt die Darstellung kubischer Körper an, „die auch als solche in ihrem Verhältnis zum Raume wirken sollen" (Dvořák), aber bei ihr wird die räumliche Form nicht durch die ständig vergleichende Relation der Abmessungen und deren simultane Vorstellung erreicht, sondern durch die räumliche Bewegung der Linien und Flächen, durch ihr Vor- und Zurücktreten, ihr Ausschwellen und Einziehen, ihr einander sich Nähern, Zusammenfließen und Wiederauseinanderstreben, ihr Brechen und Biegen. Diese subjektive Bewegungsrelation ist der Träger der Raumvorstellung. Die plastische Form wird nicht als Ganzes, als räumliches

Digitized by Google

System quantitativ gesehen, sondern die einzelnen Formen, die Flächen und Linien, werden in ihrer besonderen funktionellen Bedeutung aufgefaßt, in ihrer eigentümlichen Bewegungsqualität empfunden.

Wir können uns diese grundsätzlich verschiedenen Anschauungsmöglichkeiten folgendermaßen klar machen. Beim Zeichnen eines Aktes oder einer Draperie kann man entweder von der Lagerung des Ganzen im Raum, von den Verhältnissen der Gesamtform, von der räumlichen Lage der Hauptachsen ausgehen, oder man kann vor allem die Raumkurven, ihre innere Dynamik nachempfinden und nachziehen und aus diesen funktionellen Linien das Gesamtgebilde entwickeln. In dem einen Falle gehen wir von der simultanen Körpervorstellung des Ganzen aus, im zweiten erzeugen wir die Vorstellung aus der sukzessiven Abfolge als ein räumliches Entstehen der Form. In diesem Sinne stehen sich Renaissance und Gotik gegenüber.

Die Bewegung der gotischen Plastik kommt aber nicht in der materiellen Begrenzung der körperlichen Form selbst zur Ruhe, sie greift über sie hinaus und bindet so die Figur in ihre räumliche Umgebung ein. Die gotische Figur ist aus der sie umfassenden Architektur nicht zu trennen, sie wird als eine Einheit mit ihr gesehen, sie wird von dem gemeinsamen, gleichgerichteten Bewegungsrhythmus mit den begleitenden Säulchen der Tabernakel, den Diensten, Baldachinen und Fialen zusammengefaßt. Der einzelne plastische Körper erscheint in ein Raumkontinuum eingeordnet. Darin liegt der entscheidende Gegensatz zum klassischen Altertum: die antike Statue wirkt immer räumlich isolierend. Sie hat ihre ideelle Existenz in sich; der Raum, den sie an sich reißt, ist gleichsam die an ihre Materialität gebundene Atmosphäre, die gotische Plastik geht im unendlichen Raum auf. Ihre Bindung liegt aber in der Konstitution der Raumvorstellung an sich. Der absolute Raum ist weder, wie in der Antike, ein nicht Seiendes, ein μη ὀν, noch ein a priori Seiendes, in das die Körperform eingeordnet erscheint, wie in der Renaissance, sondern er ist ein Werdendes, er ist als subjektives Bildungsgesetz verstanden, er ist gleichsam ein Kräftefeld. In dieses Kräftefeld erscheint die Einzelfigur hineingestellt, ihm gehört sie als etwas durchaus Gleichartiges, Gleichgesetzliches an. Architektur und Plastik sind gewissermaßen nur Objektivierungen dieser transzendenten Raumvorstellung, formale Symbole einer virtuellen Raumgenese.

Aus dieser Auffassung des Raumes muß auch das Wesen der gotischen Baukunst seine Erklärung finden. Das Problem ist aber hier durch die zwiefache Bedeutung eines Bauwerkes als technisches und künstlerisches Gebilde komplizierter und muß nach beiden Gesichtspunkten untersucht werden. In der neueren Literatur über das Wesen und die Entstehung der Gotik hat sich die Frage in seltsamer Weise zugespitzt, ob die formale Entwicklung aus der tech-

Digitized by Google

nischen oder umgekehrt diese aus jener zu erklären ist. Gegenüber der materialistischen Auffassung des vorigen Jahrhunderts, für die der Stil das zwangsläufige Ergebnis aus Material und Technik bedeutet, wie sie in Frankreich an der École des Chartes und in feinsinnigster Weise von Viollet-le-Duc, in Deutschland vor allem von Dehio vertreten wurde, erhob sich, getragen von der allgemeinen geistigen Auflehnung gegen die Mechanisierung und Rationalisierung des Lebens und seiner geistigen Werte, eine Gegenbewegung, welche die Stilbildung der Gotik aus den rassenpsychologischen, den ästhetisch-künstlerischen und den allgemein geistesgeschichtlichen Voraussetzungen zu erklären versucht. Worringer, Gall, Dvořák sind nach den angedeuteten Richtungen die Rufer im Streite. Am klarsten hat Gall das Problem gefaßt: nicht die Kreuzrippe ist der Ausgangspunkt der formalen Umwandlung der gotischen Wandgliederung, sondern umgekehrt diese tritt zuerst auf und bedingt die Gewölbeform. Alois Riegl, der in seinem Anathema gegen Gottfried Semper die These aufgestellt hat, daß das Kunstwollen sich nicht aus den Bindungen des Materials und der Technik entwickle, sondern vielmehr trotz dieser sich durchsetze, ist zweifellos der geistige Pate dieser und ähnlicher Theorien. Sehr richtig hat Frankl, dem man darin die architektonischen Lehrjahre anmerkt, eingewendet, daß sehr oft rein künstlerische Erwägungen an ganz unkünstlerische anknüpfen können: „Es wäre sehr wohl möglich, daß die Rippe aus rein technischen Gründen entstand und daß hinterher ihre künstlerische Ausnützbarkeit entdeckt wurde“[74]. Das ist ganz aus der Anschauung eines praktischen Architekten gesprochen. Die Frage nach dem psychologischen Vorgang des schöpferischen Prozesses, welche geistigen Motive hiebei entscheidend waren, oder richtiger gesagt, welche Motive beim Künstler in die Bewußtseinssphäre getreten sind, ist historisch nicht zu beantworten, nicht einmal für unsere Zeit, für die uns unmittelbare Äußerungen der Künstler zur Verfügung stehen. Wie enttäuschend, wie schief und unzutreffend sind diese zumeist! Läßt sich aber der berechtigte Einwand gegen die mechanisch-technologische Erklärung, daß das Künstlerische doch nicht nur Nebenprodukt der technischen Errungenschaften sein könne, nicht ebenso umkehren? Sollte wirklich jenes wunderbare, bis ins kleinste durchdachte statische System einer französischen gotischen Kathedrale, wie es uns die glänzenden Bauanalysen Viollet-le-Duc's darstellen, nur nebenbei oder trotz des Primates der rein künstlerischen Konzeption entstanden sein? Und doch scheint mir Gall auf dem richtigen Wege[75]. Wenn er die formale Entwicklung aus der eigentümlichen Denkform der Gotik erklärt und dabei etwas allzu entschieden ihre technischen Voraussetzungen ablehnt, so schenkt er nur dem Umstande zu wenig Beachtung, daß ja auch die technische Auffassung in der gleichen Denkform begründet sein muß. Da die technischen und künstlerischen Vorstellungen des Architekten

Digitized by Google

in einer gemeinsamen geistigen Einstellung ihre Grundlage finden, sind sie auch an sich untrennbar, indem sie sich wechselseitig bedingen und beeinflussen, wenn auch die eine oder andere Komponente in gewissen Zeiten ein Übergewicht aufweisen kann. Die Aufgabe wird daher darin bestehen, in ähnlicher Weise, wie wir das rein technische Darstellungsmittel der Linearperspektive geistesgeschichtlich aus der ihr zugrunde liegenden Vorstellungsweise ausgedeutet haben, auch die statischen Probleme der Gotik aus ihren geistigen Prämissen zu erklären.

Vergleichen wir Gotik und Romanik hinsichtlich ihrer statischen Auffassung, so läßt sich dieser Unterschied am deutlichsten an der Verstrebung beobachten. Gegenüber dem so komplizierten Strebesystem der französischen Gotik, wie es kein anderer Stil auch nur annähernd entwickelt hat, kennt der romanische Stil die Verstrebung so gut wie gar nicht, und wo sie angewendet wird, geschieht dies mit grundsätzlich anderen Mitteln und mit einer ganz anderen künstlerischen Auswertung. Dies bedeutet aber auch eine andere Auffassung der Decke. Gleichviel welcher Form man sich bediente, ob man den Innenraum durch einen offenen Dachstuhl mit Bundtram oder eine hölzerne Flachdecke, durch eine Tonne, eine Kuppel oder ein gratiges Kreuzgewölbe abschloß, die Decke war stets als ein starres System gedacht, das auf den Mauern als vertikale Last aufruht. Der Horizontalschub der Gewölbe war den romanischen Baumeistern praktisch sicherlich bekannt, aber die Vorstellungen hierüber waren doch unklar und unsicher. Wo wir den Versuch finden, dem Ausweichen der Gewölbefüssel zu begegnen, wird wieder eine einheitlich gedachte Masse den Mittelschiffgewölben entgegengestellt, wie z. B. bei den Halbtonnen oder Quertonnen der Seitenschiffe oder Emporen in der auvergnatischen und burgundischen Schule. Wand und Decke sind einander als Einheiten zugeordnet, aber nicht im klar durchschauten statischen Verhältnisse von Stütze und Last wie in der Antike bei Säule und Gebälk, sondern als Raum schaffende und begrenzende Grundformen. In diesem Sinne ist der romanische Raum abzulesen: seitlich begrenzt von der Wand mit ihren Durchbrechungen, die wiederum als für sich bestehende Einheiten wirken, Tor, Arkade, Fenster und darüber die einheitliche oder doch aus Einheiten zusammengesetzte Decke. Die einzelnen Bauelemente sind in gleicher Weise begriffliche Symbole wie die bildlichen Zeichen der Malerei: sie sind und bedeuten Wand, Decke, Fenster. Dieser Auffassung mußte die flache Decke besonders entsprechen, die wir nicht schlechthin als technisch minderwertige und primitivere Erscheinung ansehen dürfen. Es ist bezeichnend, daß bestimmte Schulrichtungen, wie die Hiersauer Schule, nicht aus Unvermögen, sondern aus ästhetischen Erwägungen sich gegen den Gewölbebau ablehnend verhielten. Aber auch so seltsame Wölbungsversuche wie Saint-Philibert in Tournus mit quer-

Digitized by Google

gestellten Tonnen im Langhaus, die durchaus der Raum- und Wandentwicklung widersprechen, sind aus der additiven Zusammenfügung monolither Blöcke zu erklären.

Der gotischen Gewölbekonstruktion liegt eine grundsätzlich andere statische Vorstellung zugrunde. In der romanischen Baukunst sind die Gewölbe homogen gedacht. Die inneren Zugspannungen werden im wesentlichen vom Mörtel aufgenommen. Das gotische Gewölbe ist ein gliedhaft verbundenes Gefüge, ein labiles System, das nur durch die Wechselwirkung der Druckkräfte im Gleichgewichtszustand erhalten wird. Der Mörtel hat nur die verhältnismäßig geringen Schubkräfte in den Fugen aufzunehmen. In zugespitzter Formulierung kann man sagen: das gotische System besteht theoretisch, auch wenn jede feste Verbindung zwischen den einzelnen Werkstücken ausgeschaltet wird und die Werkstücke nur durch ihre Schwere aufeinander lagern. Tatsächlich sehen wir in Notre-Dame in Dijon diese letzte Folgerung gezogen, indem der Baumeister beim Anschluß der Strebebogen an die Hochschiffmauer sie ohne Einbildung stumpf anlaufen läßt, um bei ungleichmäßigen Setzungen der Bauteile ein Gleiten zu ermöglichen und das Auftreten von Zugspannungen in den Strebebogen zu vermeiden, die bei einer festen Einspannung sich ergeben würden[76]. Lasteyrie hat darauf hingewiesen, daß bei Saint-Ouen in Rouen die Pfeiler zwischen den beiden Strebebogen so auflagern, daß sie gegen das Mittelschiff einstürzen würden, wenn sie nicht von den Strebebogen und dem Gegendruck der Mittelschiffgewölbe im Gleichgewicht erhalten würden[77]. Man muß sich die unerhörte Kühnheit eines solchen labilen Konstruktionssystems vergegenwärtigen und seine Gegensätzlichkeit zu den lagernden stabilen Massen romanischer Bauten bedenken, um das grundsätzlich Neue zu erkennen, das in dieser Vorstellungsweise liegt. Der gotische Bau ist in seiner konstruktiven Konzeption nicht eine statisch ruhende Erscheinung, sondern Ausdruck eines bewegten Kräftespiels, eines aktiven Vorganges, eines Geschehens, welches das ganze Gebäude bis ins letzte Detail erfaßt. Diese Auffassung ist aber unmittelbar mit der Vorstellung von Leitlinien der Kräfte verbunden. An diesen wird ebenso der Verlauf der Kräfte und der Kräfteübertragung, wie im genetischen Sinne die räumliche Entwicklung des Baukörpers abgelesen. Damit erhält aber auch die Mauer eine andere Bedeutung: sie ist nicht mehr die einheitliche, homogene, ruhende Baumasse des romanischen Stils, auch sie ist nun Ausdruck eines inneren Kräftespiels, der Überwindung der Schwere, des Aufstrebens, in die Höhe Wachsens, auch in ihr werden diese Vorstellungen an Leitlinien gebunden. Das besagt nicht, daß die gotische Differenzierung der Mauer der Entwicklung der Decke nachfolgt und aus dieser abzuleiten ist, sondern nur, daß es die gleiche Vorstellung eines Bewegungsvorganges ist, sowohl im mechanischen wie geometrischen Sinne, welche die Formgebung be-

Digitized by Google

stimmt. Ja es ist durchaus wahrscheinlich, wie Gall annimmt, daß die genetische Vorstellung sich zuerst rein formal Geltung verschafft hat und demgemäß zuerst in der Mauergliederung zum Ausdruck kam und erst mit ihrer Klärung das ganze konstruktive System des Bauwerkes erfaßte. Die Ansätze hiezu reichen weit in die romanische Stilperiode zurück. In der frühchristlichen Baukunst bilden Säule und Bogen, die nur zueinander in Beziehung gesetzt werden, den eigentlichen architektonischen Aufbau; sie tragen die einheitliche durch Mosaiken entmaterialisierte Hochwand. Diese Auffassung wirkt noch in der frühmittelalterlichen Periode nach; nur verschiebt sich das Verhältnis zwischen Arkade und Wand. Diese wird zur Grundform, die Arkade zum Ausschnitt aus der Wand, der Pfeiler zum Restbestand der Mauer. Noch immer ist die Mauer eine gleichmäßig entwickelte Fläche. Wie stark der Bogen isoliert empfunden wurde, zeigt das bekannte Hiersauermotiv der rechteckigen Einfassung der Scheidboden der Schiffe. Ein neues Formgefühl bricht sich Bahn, als man am Pfeiler einen Dienst zur Decke emporsteigen läßt, gleichviel ob diese Dienste über den Hochfenstern durch Bogen verbunden werden oder den Hauptgesperren als Stütze dienen oder sich als Gurten an den Tonnengewölben fortsetzen. Der Pfeiler ist nicht mehr ausschließlich Träger des Bogens, sondern Mauergliederung; er gibt der Mauer eine bestimmte Entwicklungsrichtung, durch welche sie als aufsteigend charakterisiert wird. Sicherlich ist diese Einzelerscheinung noch nicht als gotisch anzusprechen; sie zeigt aber doch, daß die genetische, richtungsbestimmte Vorstellung, die im kontinuierlichen Ablesen der Formen begründet ist, schon im Romanischen vorgebildet ist, lange bevor die besondere Gewölbeform der Kreuzrippen dazu einen Anstoß geben konnte.

Der Wandel der sukzessiven Vorstellungsverknüpfung von der romanischen zur gotischen Auffassung stellt sich damit in der Baukunst als der gleiche dar wie in der Bildkunst; an Stelle einer gruppierenden Beiordnung isolierter Formsymbole eine räumlich-zeitliche kontinuierliche Abfolge, in der Bildkunst als objektive Handlung oder subjektives Erleben des Bildinhaltes, in der Baukunst im objektiven Sinne als mechanischer Kräfteverlauf, im subjektiven als genetische Formentwicklung aufgefaßt. Damit tritt auch eine ganz andere Art der formalen Durchbildung ein. Man kann dies an der Entwicklung der Pfeiler und Dienste beobachten. Der romanische Pfeiler bildet einen Teil der Mauer; er wird daher vor allem in der Richtung des Mauerzuges entwickelt, indem an den rechteckigen Mauerkern seitlich als Arkadenträger Pilaster oder Halbsäulen angeschlossen werden. Aber auch dort, wo Lisenen oder Dienste gegen das Schiff zu vorgelegt sind, erscheinen sie in die Mauer eingebunden als Relief der Wandfläche. Dies zeigt sich vor allem in der Kapitälzone, da jede Gruppe durch ein gemeinsames Kämpferprofil zusammengefaßt, ja vielfach diese untereinander durch kräftige

Digitized by Google

Gesimse verbunden werden. Die gotischen Dienste emanzipieren sich von der Mauer und werden selbständig. Rein konstruktiv äußert sich dies darin, daß die Dienste nicht aus eingebundenen Werkstücken aufgemauert werden, sondern monolithe Schäfte der Mauer oder dem Pfeilerkern vorgestellt werden. Wiederum können wir den Wandel der Auffassung in der Anordnung der Kapitäle beobachten. Den ersten entscheidenden Schritt bildet die Schrägstellung der Kapitäle der den Diagonalrippen entsprechenden Dienste: damit ist an Stelle des Bezuges Dienst-Mauer der Bezug Dienst-Rippe getreten. Daß dies jedoch nicht eine notwendige Folgerung des Rippengewölbes ist, sondern der Ausdruck einer anderen, engeren Zusammenfassung von Wand und Decke zeigt das Beibehalten der rechtwinkeligen Anordnung der Kapitäle auch unter den Diagonalrippen in jenen Landschaften, in denen die gotische Rippe in ein noch romanisch empfundenes Wandsystem eingeführt wurde wie im Anjou (Kathedrale in Angers, Avesnièrs bei Laval) und in Südfrankreich[78]. Wird jeder Dienst als selbständige Leitlinie abgelesen, so kann auch die Höhenlage der Kapitäle unabhängig festgelegt werden. Die Kapitäle eines Dienstbündels bilden nicht mehr notwendig eine Einheit; entsprechend ihren verschiedenen Funktionen können Kapitäle der Gurtbogen-, Diagonalrippen- und Schildbogendienste unabhängig voneinander in verschiedener Höhe angeordnet werden. Die Beispiele hiefür sind zahlreich; für das Tieferlegen des Kapitäls der Rippendienste etwa die Vorhalle von Saint-Denis, von Notre-Dame in Dijon oder das Paradies von Maulbronn, für das Höherlegen der Kapitäle der Schildbogendienste die Kathedralen von Laon und Lisieux[79]. Ja selbst bei Kapitälgruppen mit gemeinsamem Abakus wird die Höhe des Kapitälkelches nach der funktionellen Bedeutung abgestuft, z. B. an den Langhauspfeilern der Kathedralen von Chartres, Soissons und Auxerre. Die gleiche Erscheinung läßt sich auch in der Entwicklung der Portale beobachten.

So wird der ganze Bau in ein System von selbständigen Kraft- und Leitlinien zerlegt, denen gegenüber die Mauerflächen einen neutralen Raumgrund gleich den gemusterten Hintergründen in der Miniaturmalerei darstellen. Die gotischen Dienste sind nicht Relief der Mauerfläche wie in der romanischen Baukunst, sie sind selbständige plastische Formen, die im Raume stehend gedacht sind, aber doch wiederum nicht als freie Körperformen im aprioristischen Raum wie in der Renaissance, sondern gebunden in eine Raumschichte, der sie angehören und deren reale Ausdrucksform sie sind. Wir können uns einen Dienst oder eine Dienstgruppe unmöglich in gleicher Weise isoliert und aus dem Gesamtsystem herausgehoben freiplastisch vorstellen wie eine antike Säule. Dienst wird mit Dienst, von Joch zu Joch fortschreitend, verbunden vorgestellt, gleichviel ob oder inwieweit die Mauerfläche als verbindender Grund noch besteht oder in Arkaden und Fenster aufgelöst ist. Maßwerk und Glasmalerei binden die

Digitized by Google

Dienste und Pfosten wieder in eine Fläche ein. Die Wandfläche ist als Grundform geblieben; war sie aber in der Romanik eine materielle, homogene Einheit, so wird sie jetzt in vertikale und horizontale Leitlinien zerlegt und in eine ideelle Raumschichte umgedeutet, die sich virtuell an diesen zweidimensional entfaltet. So hat die Glasmalerei als Raumbegrenzung die gleiche Bedeutung wie der Goldgrund in der Malerei.

Aber indem die Wandfläche Raumgrund wird und die plastischen Formen der Dienste, Arkaden, Gesimse und Maßwerke in eine Raumschicht eingeordnet erscheinen, wird die Mauer auch nach der Tiefe räumlich durchdrungen. Man hat immer wieder als ein wesentliches Kennzeichen der Gotik die Auflösung und Durchbrechung der Mauer bezeichnet. Aus der obigen Untersuchung ergibt sich, daß die Mauerdurchbrechung nur eine Folgeerscheinung der genetischen Auffassung des Baukörpers ist, sowohl in konstruktiver wie in künstlerischer Hinsicht. Es ist dabei zu beachten, wie diese Auflösung der Mauer vor sich geht. Gewöhnlich stellt man sich dies so vor, daß die Mauer immer mehr durchlöchert wird, immer mehr Mauerfläche zwischen dem statischen Gerüste ausgeschieden wird, die Mauerdurchbrechung also gleichsam normal zur Mauerflucht durch ein Durchdringen und Ausfließen des Innenraumes nach außen erfolgt. Das ist eine Vorstellung, die dem Barock, aber nicht der Gotik entspricht. Die romanische Mauer wird in ihrem Entwicklungsprozeß zur Gotik hin vielmehr in Schichten aufgelöst. Seitenschiffe, Emporen, Triforien, Laufgänge zeigen die gleiche Grundform einer parallelen Raumschichtung der Raumgrenzen des Mittelschiffes. Wir können dies vor allem an der Baukunst der Normandie und Englands und am Mittelrhein beobachten, etwas später in Burgund; doch ist es grundsätzlich der gesamten französischen und englischen Gotik eigentümlich[80]. Die Mauer wird in zwei Schalen zerlegt, zwischen denen eine Raumschichte gelegen ist, die praktisch natürlich nur in gewissen Teilen zur Ausführung gelangt, ideell aber die ganze Mauer durchsetzt. Es ist daher nur eine natürliche Folgerung aus dieser Auffassung, wenn in Eu und in der Kathedrale von Rouen[81] Seitenschiff und Empore durch Ausschaltung des Zwischengewölbes zusammengezogen werden. An Stelle der einheitlichen Materialität der Mauer tritt also eine Raumschichte als eigentlicher Kern, die gegen den Innen- wie gegen den Außenraum durch dünne Mauerschalen abgegrenzt wird. Da diese ideell nur Grenzen verschiedener Raumschichten sind, so besteht die Tendenz, sie nach Möglichkeit zu entmaterialisieren, sie in ein Gitterwerk oder in eine farbige Glaswand umzuwandeln. Diese Auflösung bedeutet aber keineswegs ein Eindringen des Innenraumes in die Mauer, wie etwa in der Nischenbildung der spätrömischen und romanischen Baukunst. Die Raumschichten bleiben in ihrer Selbständigkeit gewahrt, das Gitterwerk des konstruktiven Gerippes stellt gleich-

Digitized by Google

sam eine impermeable Membrane vor. Wäre die Durchbrechung der Mauer senkrecht auf sie erfolgt, so müßten die Maueröffnungen der inneren und äußeren Schale im wesentlichen einander entsprechen. Dies ist aber keineswegs der Fall. Jede Schale wird selbständig aufgelöst, ja Überschneidungen werden vielfach angestrebt. So werden die Arkaden der Innen- und die Fenster der Außenwand ungleichzählig angeordnet: z. B. dreiteilige, kleeblattförmige Bogen vor zwei Fenstern (Caen, St. Etienne; Eu) oder drei Bogen vor vier Fenstern (Dijon, Notre-Dame)[82]. In St. Urbain in Troyes, einem der geistvollsten Bauten der burgundischen Gotik, ist das Maßwerk der Innen- und Außenwand der unteren Laufgänge verschieden gezeichnet. Es kann die innere Mauerschale sogar nochmals gespalten werden, wie bei der Empore der Westminsterabtei[83], ja diese beiden Schichten können eine verschiedene Austeilung erhalten, wie bei dem synkopierten Rhythmus des Triforiums im Chor von Beverley, wo zwei Arkadenreihen mit gleichem Säulenabstand um ein halbes Intervall verschoben werden[84]. Das großartigste Beispiel bietet der Chorumbau der Kathedrale in Gloucester, eines der genialsten Bauten der englischen Gotik[85]. Der Mittelschiffmauer des romanischen dreischiffigen Chores mit Emporen wurde ein vollkommen selbständiges Steingitter vorgestellt, dem die romanischen Maueröffnungen nur als Raumfolie dienen, ohne daß die übereinandergelegten Öffnungen einander entsprechen. Dieses Maßwerkgitter wurde zum Abschluß der Querschiffwände sogar quer über die Seitenschiffendigungen und Querschiffarme gespannt. (Vgl. Abb. 36 u. 37.)

Die Mauerfläche als Raumbegrenzung ist optisch betrachtet Bildfläche — das war sie ja als Träger der Wandgemälde in romanischer Zeit tatsächlich. Diese optische Bildfläche bleibt als Grenze zwischen Nahraum und Tiefenraum ideell erhalten. Der Tiefenraum ist vorerst eine schmale Raumschicht hinter der Bildebene, der Tiefe zu von einem unbestimmten Raumhintergrund vom Außenraum, dem Fernraum, getrennt[86]. Die Weiterentwicklung der Gotik besteht einerseits in der Auflösung der trennenden Mauerschalen, andererseits in der Vertiefung oder Verdoppelung der Raumschichten; dies ist die raumerweiternde Bedeutung der Kapellenanbauten, die hinter den Seitenschiffen eine zweite Raumschichte bilden, oder des Anbaus äußerer Seitenschiffe. Damit werden aber bereits Tiefenachsen geschaffen. Die Entwicklung muß schließlich zur Durchbrechung der trennenden ideellen Raumgrenzen führen: dies geschieht in der Spätgotik. Jetzt dringt der Raum des Mittelschiffes tatsächlich in die Seitenschiffe ein, umflutet die Pfeiler und läßt sie als frei in einem Raumkontinuum stehend erscheinen. In der Art, wie dieses Problem zu lösen versucht wird, unterscheiden sich die lokalen Schulen; als Grundtendenz der Entwicklung ist es aber der gesamten nordischen Spätgotik eigen. Diese Raumauffassung ist zwar noch nicht Renaissance, leitet aber schon zu ihr über. Damit gewinnen wir auch eine

Digitized by Google

neue Einstellung gegenüber dem Tiefenproblem. Der gotische Raum ist nicht nur ein sukzessives, genetisches Erlebnis im vertikalen Aufbau, sondern ebenso in der Tiefenerstreckung. Ist die seitliche Raumerweiterung eine optische, so ist die des Tiefenraumes seiner subjektiven Bedeutung nach als der Raum des Vorwärtsschreitens eine kinetische. In ihm entwickelt sich der Raum zeitlich im Abblicken oder Abgehen als Ausdruck der subjektiven Tiefenbewegung. Auch hier ist die Parallelität mit der malerischen Darstellung gegeben, nur daß eine sinngemäße Umstellung erfolgen muß: was der Tiefenraum als Bewegungsraum für die Baukunst ist, das ist die Breitenentwicklung des abzulesenden Bildstreifens für die Malerei; umgekehrt, was für die Baukunst die seitliche Raumbegrenzung mit der schichtenweisen Zerlegung der Mauermasse [87], ist für die Malerei die Bildebene mit ihrer illusionistischen Tiefenschichtung. Wir sehen, wie in beiden Kunstarten die Raumdarstellung der Gotik nach zwei Dimensionen richtungsbestimmt ist und wie die Entwicklung allmählich die dritte Dimension zu erobern und damit die Vorstellung eines allseitigen Raumkontinuums zu erringen sucht. Aber auch dieses bleibt immer sukzessiv-genetisch aufgefaßt. In dieser Vorstellungsweise ist der grundsätzliche Unterschied zu der gleichzeitigen italienischen Renaissance begründet.

Wenn wir das Innere eines Renaissancebauwerkes betrachten, so stellt es sich uns unmittelbar als eine räumliche Einheit, als ein geometrisch bestimmtes Gebilde dar. Die Teilbilder, aus denen sich jede Vorstellung eines uns umschließenden Raumes notwendig zusammensetzt, vereinigen sich leicht zu der Gesamtvorstellung des Raumes als Einheit, ja bei einfachen Grundrißformen, wie dem Quadrat, dem Kreis oder Achteck, genügt oft ein Blick, um die Grundform des Raumes zu erfassen. Man kann solche Innenräume mit einem treffenden Ausdruck Paul Frankl's als „einbildig" bezeichnen [88]. Aber selbst bei komplizierten Raumgebilden des Barock, wie bei Borromini oder Guarino Guarini, liegt doch letzten Endes der künstlerische Gehalt des Kunstwerkes in der Synthese der wechselvollen, anfangs verwirrenden Bilder zu einer einheitlichen Raumvorstellung. Indem sich die Mannigfaltigkeit als geometrische Gesetzmäßigkeit enthüllt, die aus einer beherrschenden Raumidee entwickelt wird, erscheint sie künstlerisch gestaltet. Es handelt sich stets um geometrisch bestimmte Gebilde, die in ihrer Koexistenz vorgestellt werden müssen [89].

Versuchen wir das Gleiche bei einem gotischen Raum, so wird diese Betrachtungsweise vollkommen versagen. Können wir uns auch das Innere einer gotischen Kirche nach Grund- und Aufriß unschwer als Raumeinheit vorstellen, so haben wir unmittelbar das Empfinden, daß diese Gesamtvorstellung ästhetisch unbefriedigend und für das künstlerische Verständnis des Bauwerkes nicht entscheidend ist, daß sie mit dem rein künstlerischen Erlebnis des Raumes nichts

Digitized by Google

gemein hat. Sie liegt außerhalb der durch das Kunstwerk bedingten ästhetischen Betrachtungsweise und ist ihr ebenso fremd, als ob wir uns etwa vom rein technischen Standpunkte den konstruktiven Aufbau im Sinne der Antike als Verhältnis von Stütze und Last vorstellen würden. Es zeigt sich hier das gleiche inkonmensurable Verhältnis der Betrachtungsweise der Gotik und Renaissance wie in der Malerei.

Eine gotische Architektur müssen wir ebenso sukzessive ablesen wie ein gotisches Bild. Wir folgen den Pfeilerreihen, den Kaffgesimsen, den Emporen und Triforien in die Tiefe und erleben die Bildung des Raumes als einen zeitlichen Vorgang, wir blicken an den Pfeilerbündeln und den Diensten hinauf, und indem wir den vertikalen Linien folgen, wächst der Raum vor unseren Blicken empor, um sich in unabschätzbarer Höhe über uns zu schließen. Wie in der Malerei wird die Abfolge der Wahrnehmungseindrücke, der genetische Vorgang des Vorstellungsprozesses von dem Betrachtenden auf das Objekt übertragen. Das gotische Bauwerk ist in der ihm gemäßen Vorstellung nicht etwas Gewordenes, etwas abgeschlossen Fertiges, etwas in sich Ruhendes, nicht starres Sein, sondern etwas immer neu Erstehendes, etwas innerlich Unvollendetes, sich Vollendendes, ein Bewegtes, ein ewiges Werden.

Daraus erklärt sich auch die andere Wirkung des Fragmentarischen bei einem gotischen Bauwerk als bei einem der Renaissance. Das Unvollendete, z. B. bei unausgebauten Türmen, vermag vielfach den Eindruck der Größe und Bedeutung zu steigern; es wird als tragischer Konflikt empfunden im ungleichen Kampfe der Kühnheit der Gedanken mit der irdischen Beschränktheit, es reizt die Phantasie, aus dem Ausgeführten in einer zwingenden Weiterentwicklung das Fehlende zu ergänzen, wie es etwa Goethe für den Straßburger Münsterturm getan, während in der Renaissance es immer als ein die Wirkung beeinträchtigender Mangel erscheint. Man denke etwa an die Fassade von S. Francesco in Rimini, an den Palazzo della parte Guelfa in Florenz oder S. Maria delle Carceri in Prato.

Aus dem ontologischen Gegensatz, welcher der Formauffassung von Gotik und Renaissance zugrundeliegt, ergibt sich aber auch ein grundsätzlich anderes Subjekt-Objektverhältnis vom Künstler (oder Beobachter) zum Kunstwerk. Der Raum der Gotik ist subjektiv; er ist auf den Betrachter bezogen, er ist Erlebnis. Damit erhalten auch die Richtungstendenzen, nach denen sich der Raum entwickelt, eine von einander verschiedene subjektive Bedeutung. Für das sinnliche gotische Raumempfinden sind Höhe, Breite und Tiefe durchaus verschiedenartige Erlebnisse. Sie sind nicht gleichwertige Richtungen, die ohne vollkommene Änderung ihrer subjektiven Bedeutung miteinander vertauschbar wären, sondern sie beinhalten, den völlig verschiedenen ihnen zugrunde-

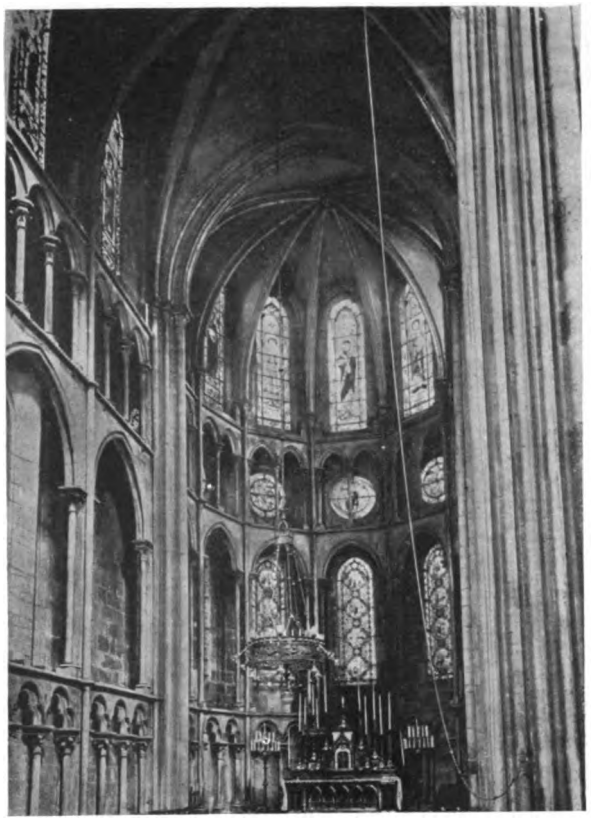
Digitized by Google

liegenden Organempfindungen entsprechend, durchaus eigenartige Ausdruckswerte[90]. Der gotische Raum ist nur für eine bestimmte Einstellung des Betrachters verständlich, er hat nur für diese sinnvolle Bedeutung. Breite und Tiefe, Vorne und Hinten sind nicht umkehrbar. Indem wir in die Kirche hineinschreiten, erleben wir den Raum in seiner Tiefenentwicklung als vor uns liegend, als Aktionsfeld unseres Vorwärtsschreitens; indem wir den Kopf heben, erleben wir den Raum in seiner Höhenausdehnung, als Ausdruck unseres aufrechten Ganges, unserer körperlichen Vertikalachse. Da der Raum nur aus der subjektiven Beziehung ästhetisch wertbar ist, erklärt sich, nun von einem anderen Standpunkte aus, warum er objektiv als geometrische Gestalt überhaupt nicht ästhetisch vorstellbar ist.

Ganz anders der Renaissanceraum. Er hat objektive Bedeutung, unabhängig vom Subjekt; für ihn gibt es grundsätzlich keinen Unterschied in der Wertung der Dimensionen. Er ist „geometrischer Raum". „Der Grundsatz der durchgängigen Homogenität der Raumpunkte vernichtet alle Unterschiede, wie die Differenz des Oben und Unten lediglich das Verhältnis der äußeren Dinge zu unserem Körper, als zu einem einzelnen empirischen Objekt, betrifft" (Cassirer)[91]. Der architektonische Raum der Renaissance will als geometrische Form, als Würfel, Prisma, Zylinder, Kugel oder als Kombination einfacher geometrischer Gestalten verstanden sein. Daher auch die grundsätzliche Ablehnung des Zentralbaues in der Gotik und die besondere Vorliebe hiefür in der Renaissance. In ihm ist für die praktische Architektur der äußerste Fall der Gleichsetzung der Dimensionen, der Richtungslosigkeit und Homogenität gegeben. Daher wird auch der langgestreckte Raum des Kirchenschiffes in zentralsymmetrische Raumzellen zerlegt und dadurch die vorherrschende Längenausdehnung als subjektives Tiefenerlebnis nach Möglichkeit aufgehoben und durch eine Abfolge von Zentralräumen ersetzt. Was aber in der Architektur nicht möglich war, vollendet die Kosmologie. Hier schreitet die Renaissance tatsächlich bis zu den äußersten und kühnsten Folgerungen der Vorstellung des geometrischen Raumes vor, hier wird endgültig Oben und Unten aufgehoben und der Subjektivismus der egozentischen Raumvorstellung zerschlagen. In der Objektivierung des Raumes durch seine Geometrisierung liegt die entscheidende geistige Tat der Abstraktion der Raumvorstellung aus der Komplexität des qualitativen, subjektiven Raumerlebnisses.

Der grundsätzliche Gegensatz zwischen der Raumvorstellung der Gotik und der Renaissance wird uns aber erst vollständig klar, wenn wir die Entwicklung der Raumvorstellung in der Gotik selbst verfolgen. Obwohl die nordische Gotik ebenfalls zu einer Vereinheitlichung der Raumvorstellung drängt, wie ja wiederholt auf eine innere Verwandtschaft der Spätgotik und Renaissance hingewiesen

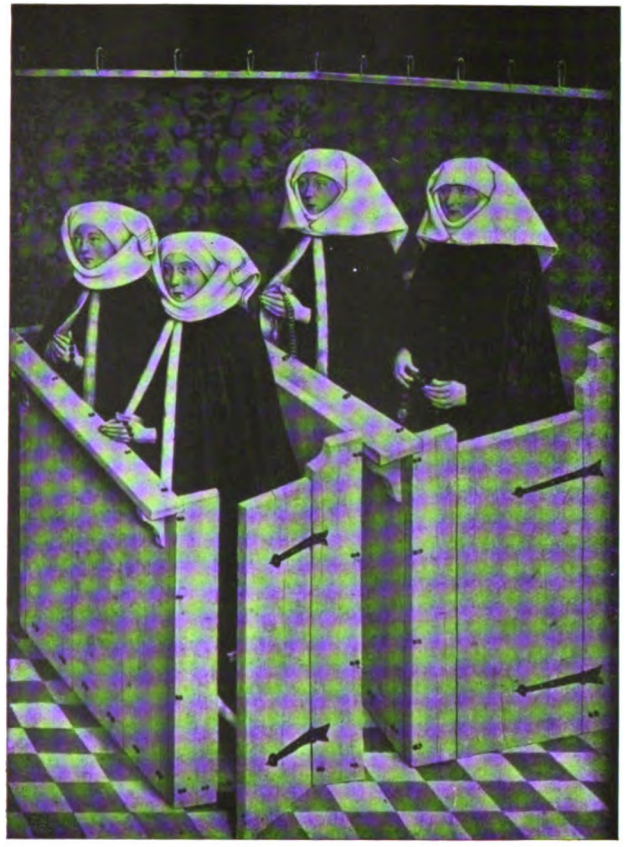
Digitized by Google



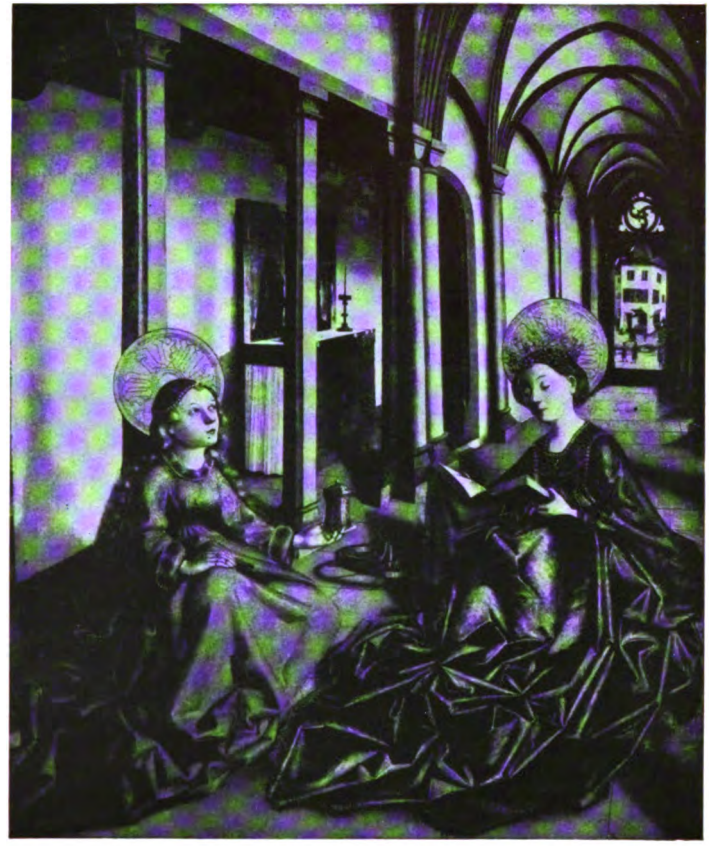
36. Dijon, Notre-Dame, Innenansicht gegen Osten (zu S. 73)

37. Gloucester, Kathedrale, Chor gegen Osten (zu S. 73)

Digitized by Google



38. Friedrich Herlin, Georgsaltar in Nördlingen, Stifterinnen
(zu S. 78)



39. Konrad Witz, Die Heiligen Katharina und Magdalena
(zu S. 78)

Digitized by Google

wurde, so deckt doch die Tatsache, daß die nordische Gotik trotzdem nicht zur Geometrisierung der Raumvorstellung gelangt, den Wesensunterschied deutlich auf. So treibt gerade die Spätgotik die Polarität zur Renaissance in voller Schärfe heraus. Betrachten wir die Raumentwicklung in der Architektur, so sehen wir, daß die Hochgotik dem Raum bestimmte Bewegungsrichtungen zugrundelegt; Vertikale und Tiefenachse sind für sie bestimmend. Die Spätgotik löst dieses strenge Achsensystem auf. Der Raum beginnt sich allseitig auszudehnen, sich richtungslos zu entfalten und zu weiten. An Stelle bestimmter, beherrschender Bewegungsrichtungen tritt ein unbestimmtes, allseitiges Fluktuieren des Raumes. Dies zeigt sich in der Raumverschmelzung des Mittelschiffes mit den Seitenschiffen durch die Verbreiterung der Arkadenbogen, durch die Rückkehr zum runden, richtungslosen Pfeiler, in der Bevorzugung der Hallenanlage, in der Auflösung der Travees durch Stern- und Netzgewölbe und ganz allgemein in einer Verschlingung und Durchdringung der Formen. War in der Hochgotik das Raumkontinuum in selbständige Richtungen zerlegt, nach denen der Raum abzulesen ist — die Hochgotik soll frontal, achsial gesehen werden wie die Renaissance —, so beruht die Raumwirkung der Spätgotik gerade auf den Durchblicken und auf den Uebereckansichten. Erst damit kommt ein allseitig sich entfaltender, kontinuierlicher, unendlich gedachter Raum zur Darstellung[92].

Der gleiche Entwicklungsvorgang wie in der Baukunst läßt sich auch in der Plastik und Malerei nachweisen. An Stelle der langen, durchlaufenden, richtungbestimmenden Faltenlinien des XIV. Jahrhunderts tritt die gebrochene, zackige Linie, der knitterige Faltenwurf, der in sich zurückkehrende Wirbel der Spätgotik, an Stelle der großen, raumbestimmenden Flächen der Aufbau des Körpers aus sich verschneidenden, durchdringenden, kantigen, prismatischen Formen, gleich phantastischen Drusenbildungen.

In der Malerei der Spätgotik wird die räumliche Tiefenwirkung durch Seitenansichten unter spitzem Sehwinkel oder durch Uebereckstellung des Innenraumes und der Körperformen, durch nach der Tiefe zu konvergierende oder divergierende Fluchtlinien, die schroff den Bildrand anschneiden, erreicht, und der Raum aus der Bewegungsenergie der den ganzen Raum durchdringenden, durchstrahlenden Richtungslinien entwickelt. Parallele scheinen ängstlich gemieden zu werden.

Gerade an der Entwicklung der Vorstufen der Perspektive im Mittelalter läßt sich der Wandel der Raumvorstellung deutlich aufzeigen. Kern hat darauf hingewiesen, daß sich antike Werkstattradition in der perspektivischen Bildkonstruktion durch das ganze Mittelalter erhalten hat[93]. In den Thronen und Tabernakeln mittelalterlicher Madonnen- und Heiligendarstellungen, in den perspektivischen Darstellungen architektonischer Risse ist das gleiche Prinzip einer

Digitized by Google

räumlichen Wiedergabe durch ein der Perspektive sich annäherndes Verfahren zu beobachten, wie bei den pompejanischen Wandmalereien des IV. Stiles. Das Entscheidende dabei ist, daß der Raumvorstellung immer, da wie dort, eine streng frontale und symmetrische Anordnung zugrundeliegt. Die Fluchtlinien der zur Bildebene normalen Geraden schneiden sich demnach in der Mittelachse des Bildes, ohne jedoch nach einem gemeinsamen Fluchtpunkt zu konvergieren. Vielmehr verlaufen sie zumeist im ganzen Bilde oder gruppenweise parallel, oder annähernd parallel zueinander. Auch dort, wo einzelne Körperformen frei im Raume stehend dargestellt werden, wie etwa die Hütte bei der Geburt Christi, werden zusammengehörige Tiefenlinien, z. B. am Dach, parallel geführt, so daß eine Art axionometrischer Konstruktion sich ergibt. All das wird in der Spätgotik aufgegeben. An Stelle der Parallelführung tritt eine schroffe Konvergenz der Linien, ohne jedoch durch einen gemeinsamen Fluchtpunkt bedingt zu sein. Sie wird an sich als rein qualitative Erscheinung raumerzeugend empfunden. Es ist für die atheoretische Einstellung bezeichnend, daß die Fluchtlinien an Stelle einer Verjüngung ebenso nach hinten auseinander laufen können. Wie jede Rationalisierung absichtsvoll vermieden wird, zeigt etwa Friedrich Herlins Georgs-Altar in Nördlingen[94]. Man beachte, wie die Kirchenbänke, in denen die Stifterinnen knien, gegen das Fliesenmuster des Bodens ein wenig verschoben sind, um der Parallelität auszuweichen. Wenn auf einer französischen Miniatur vor Beginn des XV. Jahrhunderts[95] mit der Darstellung eines Zimmers ganz im Vordergrunde, vom Bildrand überschnitten, ein schräg gestellter Tisch in starker Draufsicht angeordnet ist, so ist hier durch die Dynamik der Linien eine ähnliche Raumwirkung versucht und zum Teil auch erreicht, wie sie zwei Jahrhunderte später der Delfter Vermeer mit den Mitteln der Linearperspektive durch eine besonders kurze Augdistanz bei seinen Interieurdarstellungen anstrebt, den Beschauer möglichst in den Raum hineinzuziehen, ihn den hinter ihm geschlossenen Innenraum empfinden zu lassen. (Vgl. Abb. 37, 29 u. 38.)

Aber selbst bei den Versuchen, sich die Linearperspektive zu eigen zu machen, wie etwa bei Michael Pacher unter dem Einflusse Mantegna's, erhalten die Tiefenlinien einen ganz anderen Sinn als in der italienischen Renaissance. Das perspektivische Liniengerippe bedeutet nicht eine geometrische Stabilisierung, sondern bleibt, ganz im gotischen Sinne, Träger einer gewaltigen, den Raum erzeugenden, erfüllenden Dynamik. Der Unterschied zwischen der aspektivischen Raumdarstellung bei Konrad Witz und der perspektivischen bei Pacher ist tatsächlich nur der einer Vervollkommnung der technischen Mittel. Das Raumempfinden bleibt bei verschiedenen Darstellungsmitteln das gleiche; man vergleiche etwa die heilige Katharina und Magdalena in der städtischen Gemäldegalerie in Straßburg oder die Verkündigung Mariä im germanischen Museum,

Digitized by Google

beide von Witz[96], mit den Bildern der Wolfganglegende von Pacher in München[97]. In den verschiedenen, sich schneidenden, kreuzenden Bewegungsrichtungen der den Bildraum aufbauenden Konstruktionslinien ist die Vorstellung allseitiger Raumentfaltung gelegen. Indem der Raum nach allen Seiten, in allen Richtungen durchblickbar ist, beweist er seine allseitige Kontinuität. So erscheint der Raum der Spätgotik gleichsam als ein Kristallisationsprodukt, als Ausdruck der potentiellen allseitigen Entfaltungsmöglichkeit. Diese Raumvorstellung steht der euklidischen Geometrisierung des Raumes in der italienischen Renaissance, trotz vielfacher äußerlicher Annäherungsversuche, seinem Wesen nach grundsätzlich gegenüber: man könnte von einem nichteuklidischen Raum sprechen.

Der Gegensatz sukzessiver und simultaner Vorstellungsweise zeigt sich noch in einem anderen Wesensunterschied der ästhetischen Auffassung. Die ganze Renaissance-Ästhetik beruht auf der Proportion, auf den Verhältnissen der Raumgrößen zu einander. Auch die Symmetrie ist nur ein besonderer Fall der Proportionalität. Raumgrößen zueinander in Verhältnis setzen, sie miteinander vergleichen heißt aber nichts anderes, als sie zusammen sehen, sie simultan vorstellen. Nur dadurch kann Proportion wirksam werden. Diese notwendige Voraussetzung für das Empfinden der Proportionalität war der Renaissance voll bewußt. Lionardo hat es klar ausgesprochen: „Aus der Proportionalität ergibt sich ein harmonischer Zusammenklang, der dem Auge, in einem Zeitabschnitt vereint, dient, wie von der Musik dem Ohr gedient wird". Von der Proportionalität rühmt er, daß durch sie alle Gliedteile „in dem gleichen Augenblick vereint mit ihrem göttlichen Verhältnis so großes Wohlgefallen verursachen"[98].

Schon bei Alberti ist der Gedanke der Proportionalität als Grundlage der Ästhetik mit dialektischer Schärfe herausgearbeitet. In Anlehnung an Vitruv, jedoch auf Grund eines ganz selbständigen Gedankenganges, wird die Schönheit als „eine Art Uebereinstimmung und ein Zusammenklang der Teile zu einem Ganzen" definiert, „das nach einer bestimmten Zahl, einer besonderen Beziehung (finitio) und Anordnung (collocatio) ausgeführt wurde, wie es das Ebenmaß (concinnitas), das heißt das vollkommenste und oberste Naturgesetz fordert". Werden die zahlenmäßigen Maßverhältnisse auch vielfach arithmetisch statt geometrisch verstanden, wie seine Zahlenlehre und die Übertragung der musikalischen Zahlenverhältnisse des Monochordes auf die Architektur beweist, ist die Erkenntnis auch vielfach mit pythagoräischer Zahlenmystik durchwoben, so zeigt doch die Definition der finitio deutlich, daß das räumliche Verhältnis als grundlegend angesehen wird. „Beziehung (finitio)" heißt ihm „eine gewisse Übereinstimmung von Linien, mittels welcher man die Dimensionen, von welchen eine die Länge, die zweite die Breite und die dritte die Höhe ist, untereinander mißt" [99].

Digitized by Google

Eine Proportionalität in diesem Sinne ist dem Mittelalter vollkommen fremd. An Stelle der Proportion herrscht der Rhythmus[100]. Handelt es sich bei jener um das simultane Verhältnis von Raumgrößen, so bei diesem um die zeitliche Abfolge qualitativer und akzentuierender Werte. Proportion ist nur im geometrischen Raume möglich, Rhythmus nur im Ablauf der Zeit. Dementsprechend ist die ästhetische Bindung in der mittelalterlichen Kunst durchwegs eine rhythmische. Nicht die absoluten Raumgrößen, sondern ihr akzentuierender Wert und ihre zeitliche Aufeinanderfolge im Ablesen des Bauwerkes sind für die Raumkomposition entscheidend. Von einem Pfeiler zum anderen, von einer Vertikalen zur anderen springt der Blick, in die Tiefe eilend über, wobei der Rhythmus rascher oder langsamer, stärker oder schwächer betont, gleichmäßig oder wechselnd sein kann. Entsprechend dem eindimensionalen Charakter der Zeit kann auch die rhythmische Folge stets nur in einer Richtung abgelesen werden. Die Gotik setzt die Raumgrößen verschiedener Dimensionen nicht zueinander in Beziehung, sondern verfolgt selbständig ihre Richtung. In der Renaissance liegt gerade im Vergleich der Abmessung verschiedener Dimensionen, der Höhe zur Breite, oder der Breite zur Tiefe, das Wesen der Proportionalität. In der Gotik bilden die rhythmisch gegliederten Richtungslinien gleichsam ein Netzwerk, ein Gewebe, in dem Kette und Schuß ungehindert durchlaufen. In der Renaissance entsteht an jedem Treffpunkt zweier Richtungslinien ein konstruktiver Angelpunkt, in welchem diese verankert und zu einem starren System unlösbar miteinander verbunden werden. Der Blick biegt immer wieder von einer Richtung in die andere um, setzt immer wieder Vertikale und Horizontale zueinander in Beziehung. Eine Richtung bricht sich an der anderen und im Zusammenstoß kommt es immer wieder in irgend einem Sinne zu einem Kräfteausgleich der verschiedenen Richtungsenergien. Die Schnittpunkte erhalten funktionelle Bedeutung. In der Gotik dagegen gleitet der Blick der Richtungslinie entlang und überspringt die Schnittpunkte, ohne sich von der Richtung ablenken zu lassen; sie bilden nur retardierende Momente, rhythmische Akzente in der fortlaufenden Bewegung[101].

Von diesem Standpunkt erhält auch die Rezeption der Antike eine neue Bedeutung. Sie ist nicht etwa Ursache eines neuen Proportionsgefühles, sondern dessen Folgeerscheinung. Die antiken Bauformen waren in Italien während des ganzen Mittelalters nie vollkommen in Vergessenheit geraten; sie waren in der romanischen Kunst in ununterbrochener Tradition lebendig und selbst in der Hochblüte der Gotik als einzelne Formelemente in handwerklichem Brauch. Was man bei den ersten Versuchen der Frührenaissance suchte, waren nicht in erster Linie die antiken Formen, sondern Formen an sich, die einem bestimmten, der Gotik gegenüber wesensverschiedenen ästhetischen Verhalten entsprachen. Man

Digitized by Google

nahm sie überall, wo man sie fand, ebenso aus der Protorenaissance und dem byzantinischen Stil, wie aus der römischen Antike. Man könnte einwenden, daß es sich dabei doch immer wieder um eine vermeintliche Wiederaufnahme der Antike handle, da man Bauten, wie das Baptisterium in Florenz oder St. Apostoli und sicherlich ebenso die byzantinischen Bauten, die durch die griechischen Emigranten bekannt geworden waren, als antike Bauwerke oder zumindest als deren direkte Abkömmlinge nahm[102]. Einen unzweifelhaften Hinweis darauf, auf was es bei der Rezeption ankam, geben dagegen die entsprechenden Erscheinungen in der Kunstentwicklung diesseits der Alpen. Hier fehlen die antiken Vorbilder nahezu vollständig und auch das, was in einem historischen Quiproquo dafür hätte gelten können; und so sehen wir Jan van Eyck aus dem neuen Formgefühl heraus kühn nach dem Nächstliegenden greifen, nach der heimischen romanischen Baukunst. So bildet eine romanische Renaissance, wenn auch nicht von gleicher Tragweite, die entsprechende Erscheinung im Norden zu dem, was in Italien die Renaissance der Antike bedeutet[103].

Was man in all dem experimentierenden Zurückgreifen auf vergangene Stilformen suchte, waren Bauformen von geometrischer Bestimmtheit. Darin zeigt sich wiederum der grundlegende Wesensunterschied zwischen Gotik und Renaissance. Nirgends ist dies deutlicher und unmittelbarer ersichtlich, als in der Bogenform. In einem ganz richtigen Empfinden für das Wesentliche, das sich darin symptomatisch ausspricht, hat man Spitz- und Rundbogen als Stilkriterien einander gegenübergestellt. Im Kunstschaffen, wie in der Kunsttheorie sehen wir in gleicher Weise den Rundbogen, d. h. die Kreisform — denn auf die geometrische Fassung kommt es gerade an — als das Paradigma des neuen Stiles hingestellt. In nimmermüdem Entzücken an der vollendeten Schönheit der Form wird wieder und wieder der Halbkreis in der Raumarchitektur, an Türen und Fenstern, an Altären und Epitaphien, bis herab zum Kunstgewerbe verwendet. Alberti sieht im Kreis die vollendete Form, an der sich die Natur erfreute. „Der Erdball, die Gestirne, die Bäume, die Tiere, deren Nester, und was soll ich sonst noch aufzählen, das alles wollte sie rund haben“[104]. Und Filarete stimmt voll Begeisterung das hohe Lied der Schönheit des Kreisbogens an. Es ist das Gleichmäßige, Gesetzmäßige, das mit einem Blick erfaßt werden kann. „Wenn du einen Kreis siehst, so umfaßt ihn das Auge oder vielmehr das Gesicht, wie du ihn betrachtest, sofort rund herum auf den ersten Blick, und das Gesicht durchläuft ihn, ohne daß es einen Rückhalt oder ein Hindernis fände“[105].

Im Rund- und Spitzbogen stehen sich geometrische Bestimmtheit und proportionale Unbestimmtheit, gleichbleibende Stabilität der Form und unendliche Variabilität, in sich beruhendes Sein und stetiges Werden gegenüber. Gerade das, was den Spitzbogen der Gotik so wertvoll gemacht hat, seine fast unbegrenzte

Digitized by Google

Veränderungsfähigkeit in seinen Verhältnissen — man denke an den entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang zwischen der Spitzbogenform der Gurtbogen und der Möglichkeit der Überwölbung von unregelmäßigen Jochen mit Kreuzgewölben —, gerade das lehnt die Renaissance mit aller Entschiedenheit ab; gerade darin lag für ihr Proportionsempfinden etwas Unfaßbares, Entgleitendes.

Aber der Kreisbogen ist der Renaissance nicht nur an sich die schönste Form, sondern er ist auch Hilfsmittel, Maßstab in der Wertung der Proportionen. Wie wir in Planungen und in der Theorie die Verhältnisse aus Zirkelschlägen konstruiert finden, so sind auch die Kreisbogen in der Quattrocento-Architektur gleichsam versteinerte maßstäbliche Hilfskonstruktionen, wie z. B. an der Altarwand der Sagrestia Vecchia von S. Lorenzo mit ihren konzentrischen Blendbogen. Höhe und Breite werden unmittelbar zueinander in Beziehung gesetzt, für beide Dimensionen der gleiche Maßstab geschaffen.

Neben dem Kreis und Halbkreis ist das Quadrat eine immer wiederkehrende Grundform, nicht nur im Grundriß, sondern auch im Aufriß. So konstruiert Brunelleschi bei seinem Jugendwerk der Loggia dei innocenti die Arkaden nach dem Quadrat, Säulenabstand gleich Säulenhöhe. Nichts zeigt deutlicher, daß nicht das statische Empfinden, sondern die geometrische Vorstellung den Ausgangspunkt bildet. Die leichte Faßlichkeit und Anschaulichkeit der Verhältnisse ist die entscheidende Forderung. Für Cardanus erregen die Gegenstände in den Sinnen in dem Maße Lust, als sie leicht erkennbar sind; der Eindruck des Schönen entsteht aus den Maßverhältnissen der Dinge und das ästhetische Lustgefühl entspringt der Konsonanz und der leicht überschaubaren Proportion[106]. Bis in die französische Architekturtheorie des XVII. Jahrhunderts wirkt dieser Rationalismus der Form nach. Ce qu'il y a de plus remarquable, c'est que Vignole et les plus grands maitres ne se sont jamais eloignés des grandes proportions, c'est a dire du double, du tiers, du quart etc.; elles sont la cause fondamentale de la beauté qui paroit dans leurs ouvrages, schreibt Daviler[107] und Abbé de S. Hilarion verfaßt ein Buch über die Application de la proportion geometrique aux parties de l'Architecture, indem er nach Blondels Angaben auf Grund subtiler Arbeit die Verhältnisse der Bauteile allein aus der Geometrie errechnet hat. Aber nicht nur in der Theorie, auch an den Bauwerken selbst können wir bei Blondel oder Perrault den rationalen Aufbau des für die Komposition entscheidenden Liniengerüstes in ganzzahligen Verhältnissen nachweisen. Nicht um ein bloßes geistreiches Spiel mit Zahlen handelt es sich dabei, sondern um ein lebendiges Empfinden, um die präzise, anschauliche Vorstellung der proportionalen Verhältnisse als fest bestimmter Formgestalten.

Aus der Forderung nach einem der ganzen Komposition zugrundeliegenden Einheitsmaß erklärt sich auch die konstitutive Bedeutung der Säule für die

Digitized by Google

Renaissance-Architektur. Die Säulenordnungen sind der Kanon, an dem alle Größenverhältnisse gemessen werden, in bezug auf dessen unumstößliche Norm sie ihre harmonische oder dissonante Bedeutung erhalten. Die Unveränderlichkeit dieses Kanons, an dem nicht gerüttelt werden darf, an dem selbst der kühne Neuerungsdrang eines Borromini oder Guarini als an etwas Sakrosanktem festhält, gab der Säule ihre grundlegende Bedeutung. Es handelt sich in dieser unerschöpflichen Literatur der Säulenbücher von Serlio, Vignola und Palladio bis ins XVIII. Jahrhundert hinein, doch um mehr als um bloße Werkstättenbehelfe und handwerkliche Rezeptbücher, es handelt sich um ein künstlerisches Glaubensbekenntnis.

Die Gotik hat die Säule in diesem Sinne nicht gekannt. Sie ist Rundpfeiler oder Dienst: sie verliert ihre individuelle Gestalt, sie trägt in sich keine gesetzmäßige Norm, sie ist kurz und gedrungen oder hochgezogen und überschlank, sie ist anpassungsfähig und von unbegrenzter Veränderungsfähigkeit wie der Spitzbogen. Das Kapitäl, wo überhaupt eines auftritt, ist nicht zum Schaft in Beziehung gesetzt, es wird nicht mit diesem zusammen gesehen, es ist ein Akzent in der Bewegungsrichtung wie der Schaftring oder die um die Dienste verkröpften Gesimse.

Der gleiche Gegensatz, der für die Säule und den gotischen Pfeiler gilt, zeigt sich auch im Verhältnis zum Menschen. Nach Alberti beruht jede Größenschätzung auf einem Vergleich mit völlig bekannten Dingen. So ist der Mensch, da er unter allen Dingen das bekannteste ist, der vorzüglichste Maßstab, durch den im Bilde, gleichviel in welchem Verhältnis zur Natur es gemalt ist, das Größenverhältnis richtig erkannt werden kann. Und in einer kühnen Umdeutung der erkenntnistheoretischen Formulierung in einen optisch-perspektivischen Lehrsatz beruft er sich dabei auf den bekannten Ausspruch des Protagoras in Platons Theaetaet: „Das Maß aller Dinge ist der Mensch", wobei er überdies den Sophisten mit Pythagoras verwechselt[108]. Was Alberti als Grundsatz für die Malerei aufstellt, gilt natürlich auch für die Baukunst.

Eine Kunst, der die auf simultaner Betrachtung beruhende Proportion ihrem Wesen nach fremd ist, wie die mittelalterliche, kann auch kein Verhältnis zum Menschen in sich tragen. Dieses „Unverhältnismäßige" im Sinne der Unvorstellbarkeit räumlicher Maßbeziehungen zum Betrachter ist es auch, das gotische Kathedralen so unverhältnismäßig groß erscheinen läßt. Man muß sich unter dem gewaltigen Eindruck dieser Raumschöpfungen erst klar machen, daß die absoluten Abmessungen im Durchschnitt die der größten Renaissance- oder Barockkirchen nicht überschreiten, ja sie vielfach kaum erreichen, daß die gewaltigsten mittelalterlichen Dome in das Langhaus der Peterskirche hineingestellt werden könnten. Während in der Renaissance der Mensch als Maßstab

Digitized by Google

gleichsam immer mitgesehen wird, bestimmte Bauglieder, die zum menschlichen Maß in einem feststehenden, bekannten Verhältnis stehen, wie Sockel, Fensterparapete oder Ballustraden, als Vergleichsmaße dienen, an denen die absoluten Abmessungen des Bauwerkes verglichen werden können, ersteht der gotische Dom als irrationales Gebilde vor unseren Blicken. Die absoluten Abmessungen, d. h. ihr Verhältnis zur Realität des Menschen, kommen in der ästhetischen Betrachtung nicht in Frage. Wie nichts in der Gotik zusammengesehen wird, so auch nicht die Architektur mit den menschlichen Statisten. Es vollzieht sich hier vor der Wirklichkeit derselbe psychologische Vorgang, wie vor dem Bilde: wie bei der Bilddarstellung Figuren und Hintergrundarchitekturen getrennt gesehen und erst in der Vorstellung vereinigt werden, wie die in ihrer Gänze dargestellten kleinen Palast- und Kirchenfassaden hinter den Figuren in der Vorstellung in ungeheure Höhen wachsen, so ist auch in der Wirklichkeit Mensch und Architektur nicht optisch zu verbinden, d. h. nur so sehen wir gotische Architektur ihrem Wesen entsprechend. Jeder Versuch, ihn in maßstäblichen Vergleich zum Bauwerk zu setzen, zerstört mit einem Schlage die ganze Illusion, der kühne Bau der Phantasie scheint in sich zusammenzubrechen.

In dieser Beziehungslosigkeit zum Menschen und der ihm zugehörigen Wirklichkeit liegt das Überirdische, traumhaft Visionäre gotischer Baukunst. Nicht allein in der verwirrenden Fülle der Formen, der Auflösung der kompakten Mauermassen, im dämmerigen den Raum durchwogenden Licht, dem mystischen Leuchten der Glasfenster ist diese Wirkung begründet, sie ist vielmehr das Ergebnis eines ganz anderen Sehens, einer anderen Betrachtungsweise, aus der heraus diese Bauten geschaffen sind. Wir können gerade auf Grund der perspektivischen Raumbetrachtung diese Beobachtung psychologisch nachprüfen. Sobald die räumliche Beziehung zum Ich aufgehoben oder verunklärt wird, sobald uns der Maßstab zur Größenbewertung fehlt, erhält die Realität sofort etwas Unwirkliches, Schemenhaftes. Ein Beispiel: Wir sehen eine Straße mit eingesenktem Profil vor uns; da die längere gekrümmte Bogenlinie über die tatsächliche Luftlinie täuscht, scheinen die Häuser und Menschen am anderen Straßenende aus dem Maßstab zu fallen. Indem uns infolge Überschätzung der Distanz alles größer erscheint, wir anderseits aber gewohnt sind an uns bekannten Gegenständen, z. B. den Menschen, bestimmte Größenverhältnisse vorauszusetzen, haben wir gleichsam eine Gleichung mit zwei Unbekannten zu lösen, so daß wir zwischen verschiedenen möglichen Relationen hin und her schwanken. Es entsteht eine Gestalt-Unbestimmtheit von eigenartigem ästhetischem Reiz, der Eindruck von etwas Unwirklichem, Visionärem. Dabei handelt es sich um etwas grundsätzlich anderes als bei einer zwangsläufigen Täuschung: bei dieser besteht für den Betrachter, so lange die Täuschung wirksam ist, kein Zweifel an

Digitized by Google

der Realität, ja selbst, nachdem wir die Täuschung erkannt haben, wirkt sie wie Realität. Hier ist gerade das Schwankende, Unsichere der Vorstellung für die irreale Wirkung entscheidend. Sie entsteht immer dann, wenn die Distanzeinschätzung gestört oder aufgehoben wird. Der Barock hat sich in der Stadtbau- und Gartenkunst, ebenso wie im Theater wiederholt bewußt solcher Mittel bedient.

Genau dieselbe Auffassung der räumlichen Proportionalität wie in der Baukunst finden wir auch in der Malerei und Plastik. Auch hier sehen wir die Renaissance beherrscht von der Proportion.

Das Prinzip der Harmonie, das im Sinne der Renaissance das Wesen der Schönheit ausmacht, bezieht sich vornehmlich auf die quantità, auf die Maße; alle qualitative Forderung nach Farbe, Charakter, Gemütszustand, Alter und Stand sind im Grunde nur Forderungen der Richtigkeit, die sich unmittelbar aus der Betrachtung der Natur ergeben. „Die eigentliche Aufgabe, die der praktischen Kunsttheorie aus der Forderung der Harmonie erwächst und mit deren Lösung man das Schönheitsproblem gelöst zu haben meinte, ist die Fixierung der quantitativen Harmonie, der συμμετρία im engeren und eigentlichen Sinne: die Kunsttheorie der Renaissance ist, insofern sie das Problem der Schönheit in Angriff nimmt, notwendigerweise Proportionslehre." (Panofsky.)[109] Immer wieder müht man sich, den vornehmsten Gegenstand der künstlerischen Darstellung, den menschlichen Körper, in den Kanon bestimmter Verhältniszahlen zu fassen. Das Problem der einwandfreien Feststellung eines solchen Kanons, wie man sie in der Autorität der Antike, in der Mathematik und in bestimmten Zahlentheorien oder in empirisch gefundenen Durchschnittswerten zu finden hoffte, beherrscht die gesamte Kunsttheorie.

Was wir im Mittelalter an Proportionslehren finden, ist entweder literarisches Strandgut der Antike, wie z. B. das wörtliche Zitat aus Vitruv in der Proportionslehre des Vinzenz von Beauvais, oder, soweit sie dem Mittelalter eigentümlich sind, etwas dem Wesen nach von der Renaissance Verschiedenes. Bei den romanischen konstruierten Figuren oder bei den Hilfskonstruktionen des Villard de Honnecourt handelt es sich nicht darum, die objektiven Maßverhältnisse von Körperformen, z. B. des menschlichen oder tierischen Körpers, festzulegen und aus diesem objektiven Befund die relative Form in einer bestimmten Stellung zum Beschauer zu konstruieren, wie es im wesentlichen der Problemstellung der Renaissance entsprach, sondern darum, für die Flächenbilder bestimmter Stellungen des Körpers ein geometrisches Schema zu finden, durch das die planimetrische Gestalt fixiert wird. Für die mittelalterliche portraiture, wie Villard seine Proportionslehre nennt, bildet nicht das dreidimensionale reale Objekt den Ausgangspunkt der Untersuchung, indem man an dieses den prüfenden Maßstab anlegt, sondern die geometrische Flächenform, die ausgedeutet wird: ensi come

Digitized by Google

le ars de iometrie le command et ensaigne. In gegebene geometrische Formen werden Körperformen eingeschrieben, aus geometrischen Formen werden sie zusammengesetzt. So werden aus einem Pentagramm ein männlicher Enface-Kopf, ein Adler oder zwei Rücken an Rücken stehende Männer, aus einem Hakenkreuz ein kniender Mann, aus einem Quadrat, in das ein zweites, auf der Spitze stehendes eingeschrieben ist, zwei ringende Männer konstruiert[110]. Es ist das gleiche Hineinsehen von Lebensformen in ein abstraktes heteronomes Linienspiel wie bei den nordischen Bandverschlingungen, wo nicht Tierformen stilisiert und in Ornamente zergliedert und aufgelöst werden, sondern umgekehrt die rein ornamentalen Linien in Tierkörper und Gliedmaßen umgedeutet werden. So werden auch in der Architektur der aus ganz anderen Erwägungen entwickelten Raumgestaltung nachträglich symbolische Bedeutungen unterlegt, wie schon bei Durandus (XIII. Jahrhundert) und ausführlicher in den Gesta abbatum Trudonensium (XIV. Jahrhundert) in Anlehnung an den Vers des Kolosserbriefes, der die „Kirche" mit dem Leibe Christi vergleicht, der Altarraum als Haupt, die beiden Kreuzarme des östlichen Querschiffes als Arme, das Langhaus als Rumpf und in kühner Konsequenz das westliche Querschiff als Beine aufgefaßt werden[111]. Noch in der Renaissance und im Barock ist das Nachleben dieser Vorstellungen als mittelalterliches Relikt zu beobachten, etwa wenn Bernini in den kreisförmigen Vorentwurf für den Petersplatz eine menschliche Figur mit ausgebreiteten Armen einzeichnet, oder wenn die Kolonnaden als umfassende Arme gedeutet werden. Und doch zeigt sich sogleich wieder der entscheidende Bedeutungswandel in dieser barocken bildhaften Ausdeutung. Wenn Borromini in der Einleitung zum Stichwerk des Oratorio di S. Filippo Neri mit den Worten Virgilio Spada's, die aber zweifellos vom Künstler selbst inspiriert sind, die konkave Krümmung der Fassade mit offenen Armen vergleicht, „als ob sie einen jeden umarmten, der eintritt", während der konvexe Mittelrisalit die vorgewölbte Brust darstellt, so ist darin nicht wie im Mittelalter bloß eine symbolische Beziehung gegeben, sondern eine im künstlerischen Empfinden begründete metaphorische Charakterisierung des Ausdruckswertes[112]. Eine solche subjektive Deutung lag dem Mittelalter grundsätzlich ferne; sie ist ein typisches Barocksymptom.

Der entscheidende Wandel in Dürer's Proportionsstudien, der durch die italienische Reise hervorgerufen wurde, deckt den Wesensunterschied zwischen einer aus der gotischen geometrischen Forminterpretation erwachsenen Figurenkonstruktion und einem empirisch-wissenschaftlichen Studium der Maßverhältnisse des menschlichen Körpers deutlich auf. Seine ältesten Proportionsfiguren sind nach dem Kreiskonturschema entwickelt, dessen Wesen darin besteht, den Kontur, also das Zufällige der Erscheinung, durch bestimmte Zirkelschläge zu rationalisieren und festzulegen. Mit einer objektiven Proportionalität des Kör-

Digitized by Google

pers hat dies grundsätzlich nichts zu tun. Die Problemstellung ist im Wesen die gleiche, wenn auch verfeinert, wie die bei den Versuchen Villard's de Honnecourt. Panofsky hat überzeugend nachgewiesen, daß dieses älteste Konstruktionsschema Dürer's durchaus unitalienisch ist und aus der gotischen Reißkunst der Steinmetze herzuleiten ist; es ist „aus dem Geist geboren, der sich im Erzirkeln immer neuen Maßwerkes, im Konstruieren von allerlei Vielecken, im Ausspinnen immer künstlicherer Netzgewölbe erging" [113].

Den Bemühungen der Renaissance um die menschlichen Körperverhältnisse liegt das Bestreben zugrunde, der objektiven dreidimensionalen Körperform in der räumlichen Vorstellung habhaft zu werden. Der Weg hiezu war der Vergleich der Größen untereinander. In primitiverer Form liegt dieses Prinzip schon den Proportionslehren Cennini's, Ghiberti's, des Gauricus und Filarete zugrunde, bei denen die Gesichtslänge als Modul für alle übrigen Körpermaße genommen wird. Dem Wesen eines proportionalen Sehens, der unmittelbaren Anschaulichkeit der Größenverhältnisse, entspricht aber weit mehr Lionardo's Methode der „aliquoten Teile", bei der die gleichen Längen verschiedener Körperteile untereinander aufgedeckt werden. Gerade in dem Durcheinanderwürfeln der verschiedenen Körperabschnitte zeigt sich das Bestreben, die räumliche Körperform in ihrer Totalität als proportionale, eindeutig bestimmte Gestalt zu erfassen.

Die verschiedene Auffassung der Proportionsfiguren im Mittelalter und in der Renaissance findet ihr genaues Abbild in der Astrologie und Astronomie. Auch hier handelt es sich um den Gegensatz der flächenhaften, zweidimensionalen Erscheinungsform und der räumlichen, dreidimensionalen Wirklichkeitsform. Für den Astrologen ist die Stellung der Planeten im Sternbild nicht nur eine bequeme Redensart, eine schematische Ortsbezeichnung, wie wir sie noch heute anwenden, sondern es wird ihr eine reale Bedeutung beigelegt, als ob ein Planet tatsächlich inmitten eines Tierkreisbildes stünde. Nur so kann nach dem Gedankengang der Astrologie dieser visuellen Beziehung eine wirksame Kraft der Beeinflussung zukommen. Auf diesen relativen Erscheinungsbildern ist ihr ganzes System der „Häuser", die den sieben Planeten zugeordnet sind, der „Dekane", in die der Tierkreis eingeteilt wird, der „loci", die von der Aszendenz aus berechnet werden, und der „Aspekte", durch welche die Sternbilder in einfachen geometrischen Figuren (Opposition, Trigonum, Tetragonum, Hexagon und Sextilschein) mit einander verknüpft werden, aufgebaut. Nicht die wirkliche Stellung der Planeten im dreidimensionalen Himmelsraum interessiert den Astrologen, sondern nur ihre scheinbare Lagenbeziehung im flächenhaften Bilde [114]. Mit der Klärung der Raumvorstellung in der Renaissance mußte dieses System fiktiver Beziehungen und Zuordnungen seinen Todesstoß erhalten, wenn wir es

Digitized by Google

auch noch lange neben der wissenschaftlichen Astronomie als illegitime Schwester weiterleben sehen.

So stehen sich zwei wesensverschiedene Vorstellungsweisen in der Gotik und Renaissance gegenüber. In der Gotik ist die Vorstellung noch durchwegs komplex. Raum und Zeit sind als Kategorien gedanklich noch nicht geschieden, sind abstrahiert aus dem Gesamterlebnis noch nicht vorstellbar: sie bilden einen einheitlichen, fest verknoteten, unlösbaren Erlebnisinhalt. Raum und Zeit in der spezifischen Anschauungsform und Begriffsbildung der Renaissance sind dem Vorstellungsleben der Gotik wesensfremd und existieren für ihre Denkweise nicht. In dieser untrennbaren Verknüpfung von Raum und Zeit liegt das Bewegungsphänomen der Gotik begründet. Indem der Raum nur in der Zeit aufgefaßt werden kann, ist alle Raumvorstellung Bewegungsvorstellung. Aber diese Bewegungsvorstellung ist nicht im Sinne der Renaissance und unserer Vorstellungsweise als eine zeitliche Lagenveränderung im absoluten Raum zu verstehen, sondern als ein ständiges Werden und sich Verändern des Raumes, wodurch der Raum als solcher überhaupt erst geschaut und vorstellbar wird. Indem die Einheit von Raum und Zeit im subjektiven Erlebnis gegeben ist, ist auch die Bewegung subjektiv, ist sie Erleben des Raumes in seiner ständigen und steten Veränderung. Es ist die Vorstellung des Raumes in der unendlichen Mannigfaltigkeit der Erscheinung und ihrem ewigen Wechsel. In dem Wesen dieses Welterlebens ist die Unbestimmtheit und Vieldeutigkeit der Formgestalten, ist die Freude an möglichst großer Variabilität, ist die grenzenlose schöpferische Phantasie des Mittelalters begründet.

Die komplexe Vorstellungseinheit zwischen Raum und Zeit besteht aber in gleicher Weise hinsichtlich Raum und Materie. Der Körper ist nicht wie in der Antike das Seiende im Gegensatz zu dem nichtseienden Raum, das erst den Raum erzeugt, ebenso wenig wie nach der Vorstellung der Renaissance der Raum das primär Seiende, das den Körper aufnimmt. Raum und Körper fließen zu einer einheitlichen Vorstellung zusammen; sie sind ihrem Wesen nach eins und nur in der Erscheinung verschieden. Der Raum ist im primitiven Empfinden identisch mit dem Bewußtsein der Veränderungsfähigkeit der Körper. Die Materie ist gleichsam nur das Prinzip der Selbstdarstellung des Raumes. Darin liegt das Unkörperliche, Unwirkliche aller gotischen Kunst, ohne daß sie doch nur visuelle Erscheinung wäre. Man würde den größten Fehler begehen, einen gotischen Bau als optische, bildhafte Impression zu betrachten; er will durchaus räumlich, dreidimensional verstanden werden. Aber diese Raumvorstellung haftet weder ausschließlich an den reinen Körperformen, an dem statischen Gerippe, noch am bloßen Hohlraum. In der subjektiven, genetischen Vorstellung der Raumverwirklichung werden sie ein untrennbares Erlebnis. Aus der ein-

Digitized by Google

heitlichen Vorstellung von Raum und Materie erklärt sich auch das für uns kaum faßbare Phänomen der inneren Einheit eines gotischen Baues. Bei einer gotischen Kathedrale kann man Äußeres und Inneres nicht scheiden; sie bedingen sich gegenseitig, sie sind potentiell eines im anderen enthalten, sie müssen, um ihr Wesen und ihren Sinn zu verstehen, miteinander gedacht werden. Und doch dürfen wir uns als Träger dieser Einheit nicht die Mauermasse, die sich dreidimensional nach innen und außen gestaltet, vorstellen, ohne etwas durchaus Wesensfremdes hineinzutragen. Die Einheit liegt in einer grundsätzlich anderen Vorstellungsweise, der die Körperformen nur den Ausdruck des Formwerdens des Raumes bedeuten.

In dieser begrifflich noch nicht faßbaren, noch nicht rationalisierbaren Vorstellung liegt aber doch schon, wenn auch noch unklar, ein räumliches Grundempfinden, das für die Renaissance und die Folgezeit, für unsere ganze moderne Weltanschauung entscheidend wurde, das der Kontinuität und Unendlichkeit des Raumes. Von der diskreten Körpervorstellung der Antike war zu der geometrischen Raumvorstellung der Renaissance kein direkter Weg möglich. Die Sophismen des Zeno vom ruhenden Pfeil und von Achilles und der Schildkröte waren für die Vorstellungsweise der klassischen Antike nicht lösbar. Die Perspektive und das heliozentrische System waren zwar in ihren Grundprinzipien erdacht, aber sie konnten in der Vorstellung nicht Wirklichkeit werden. Nur dadurch, daß die Gotik die Raumvorstellung in ein zeitliches Erlebnis aufgelöst hat, konnte aus dieser genetischen Vorstellungsweise heraus auch die Vorstellung eines kontinuierlichen Raumes entwickelt werden. Nur dadurch war es in der weiteren Entwicklung möglich, den Raum unabhängig von der Vorstellung der in ihm befindlichen Körper als eine Einheit vorzustellen. So ist die komplexe Raum-Zeit-Vorstellung der Gotik notwendige Voraussetzung der Renaissance.

Digitized by Google

Digitized by Google

3. Kapitel

DAS RAUMPROBLEM DES XVI. JAHRHUNDERTS

Das Zeitalter vom zweiten Viertel des XVI. Jahrhunderts bis zum Anfang des folgenden ist ein äußerst widerspruchsvolles. Kirchliche und staatliche Ordnung waren in ihren Grundfesten erschüttert und bedurften eines neuen Aufbaues. Mächtige neue Kräfte in Religion und Politik, in Kunst und Wissenschaft drängen vorwärts, denen starke Gegenströmungen begegnen. Es ist die Zeit der Reformation und des Tridentinums, der Bauernkriege und der Begründung der absolutistischen Monarchie, der Grundlegung der modernen Physik und der mystischen Naturphilosophie eines Agrippa von Nettesheim, eines Paracelsus und Boehme. Neben dem Apage, das Francis Bacon gegen die mittelalterliche Syllogistik schleudert, sehen wir in Spanien unter Führung von Suarez eine Neoscholastik kräftig erblühen; neben Galilei und Giordano Bruno, den Märtyrern der neuen Naturerkenntnis, finden wir die großen Neubegründer einer vertieften Religiosität, einen heiligen Ignatius, eine heilige Therese, einen heiligen Franz von Sales.

Das glänzende Weltbild, das die Renaissance, wie trunken von dem Lichte, das ihr aus einem neuen Erschauen der Welt entgegenströmte, hervorgezaubert hatte, war wie ein prunkvolles Fest verrauscht. Das subtile Gedankengerüste antikisierender Romantiker und ästhetisierender Cortegiani, eines Poliziano, Marsilio Ficino und Pico della Mirandola, hatte sich nicht als tragfähig erwiesen. Mittelalterliche Überlieferung, welche die humanistischen Dandys des Quattrocento lächelnd mit leichter weltmännischer Geste erledigen zu können glaubten, begann aus der Tiefe abendländischer Geistigkeit wieder emporzusteigen und die dünne Oberfläche der neuen Modernität — ein Wort, das bezeichnenderweise damals geprägt wurde — zu durchbrechen.

Auch in der bildenden Kunst wird in der zweiten Jahrhunderthälfte gotisches Formgefühl wieder lebendig und gelangt am Anfang des folgenden zu einer seltsamen Nachblüte. Michelangelo meißelt als sein letztes Bekenntnis eine gotische Pietà. In den schwingenden Figuren eines Parmegianino und Bellange, in den züngelnden und flammenden Leibern eines Greco erwacht ein neues Flamboyant; und Monsù Desiderio malt zu gleicher Zeit wunderliche gotische Architekturphantasien. Auf die Zeit der Rezeption des italienischen Einflusses im Norden,

Digitized by Google

die um die Mitte des Jahrhunderts einen fast klassischen Höhepunkt erreicht, folgt ein eigenartiger Auflösungsprozeß: die Formen werden zerschlitzt und zerfranst, verdreht und verbogen, ineinander verschlungen und verknotet, ein Stilwandel, den man als barock ansprechen kann, der aber doch seinem Wesen nach vielmehr eine Gotisierung der italienischen Renaissanceformen bedeutet. In den Ornament-Stichen eines Ditterlin und Jamnitzer herrscht ungebundene Asymmetrie, die in gleicher Weise auf die Spätgotik zurück, wie auf das Rokoko vorausweist. Man nimmt, wie etwa in der Marienkirche in Wolfenbüttel, gotische Bauschemata mit ihren Wimpergen und Fialen wieder auf, ja man greift sogar unmittelbar auf die gotische Formensprache zurück. In England erblüht nach der Elisabethinischen Renaissance eine „after-gotic", die unmittelbar an den Perpenticularstyle anknüpft. Zugegeben, all das sind vereinzelte, episodische Erscheinungen, so kommt ihnen doch symptomatischer Wert zu. Sie zeigen, wie unvermittelt und widerspruchsvoll Disparates nebeneinandersteht, wie die alten Gedankenmassen des Mittelalters mit den neuen Anschauungsformen der Renaissance noch vielfach unvereinbar wie Öl und Wasser sich mengen, ohne sich zu mischen. Es sind die Anzeichen jener starken Unterströmungen, die weit entscheidender als diese vereinzelten Atavismen den langsamen Umgestaltungsprozeß bewirken, der zum Barock des XVII. Jahrhunderts überleitet.

Es wäre verfehlt, in diesen Vorgängen eine bloß hemmende Reaktion mittelalterlicher Überlieferung gegen den Fortschritt einer neuen Welterkenntnis zu sehen. Dieser „gotischen Renaissance", dieser „Gegenreformation" nicht allein auf kirchlichem, sondern auf allen geistigen Gebieten, wohnen durchaus positive, schöpferische Kräfte inne. Die Einsicht in die tiefgehenden Antinomien, die sich gerade aus dieser Gegenbewegung ergaben, nötigte zu einem neuen Durchdenken und Überprüfen, zu einer Vertiefung und Erweiterung der Renaissanceideen, und erst aus der schmerzlich empfundenen Problematik konnte eine neue Erkenntnis- und Lebensform erblühen.

Nach den chaotischen Verhältnissen des XVI. Jahrhunderts bringt das XVII. die innere Klärung, die umfassende Einheit eines neuen geistigen Stiles. Alles drängt zur Synthese, zum Ausgleich. Die Gegensätze, welche die vorhergehende Periode in scharfer Zuspitzung herausgetrieben hat, werden aus einer neuartigen Formulierung des Naturbegriffes, als eines übergeordneten Prinzipes zu lösen versucht. In gewaltigen Systembildungen, die an die Summae des hohen Mittelalters gemahnen, findet die Zeit die umfassende Ausdrucksform einer neuen, ihr entsprechenden Weltanschauung. In diesem Sinne ist das Bemühen des heiligen Franz von Sales zu verstehen, die Gesellschaftsformen des höfischen Lebens mit der werktätigen „Nachfolge Christi" in Einklang zu bringen. Im Jansenismus wird der allerdings von Rom abgelehnte Versuch gemacht, die auf Augustinus

Digitized by Google

begründete Gnadenlehre des Calvinismus der katholischen Kirche annehmbar zu machen, indem an Stelle der Prädestinationslehre die These von der Irresistibilität der göttlichen Gnade gegenüber den Trieben aufgestellt wird. Und über alle Wirren konfessionellen Streites hinweg trachtet die philosophische Spekulation in Bodin's Heptaplomeres, jener seltsamen Vorwegnahme von Lessing's Nathan, und in Herbert von Cherbury's Schrift von der Religion der Völker die Vielheit der Konfessionen auf eine in der autonomen Vernunft verankerte, im natürlichen sittlichen Verhalten der Menschen sich manifestierende Urform zurückzuführen. In den großen metaphysischen Systembildungen eines Descartes und Leibniz sehen wir die Versuche, die überraschenden neuen naturwissenschaftlichen Forschungsergebnisse erkenntnis-theoretisch zu fundieren und sie mit den theologischen Glaubenspostulaten in Einklang zu bringen. In den großen Monarchien war eine neue Form der gesteigerten Staatssouveränität zur Verwirklichung gekommen, die eine möglichst weitgehende Konzentration der politischen Machtbefugnisse in der Hand der Staatsgewalt zum Wohle des Ganzen erstrebte. Dem gegenüber versuchte ein gesteigerter Individualismus die Forderung individueller Freiheit auf göttlichem und natürlichem Rechte zu begründen. In den umfassenden staatsrechtlichen Systemen, die im Völkerrecht von Hugo de Groot ihre klassische Formulierung finden, sehen wir den Versuch eines theoretischen Ausgleiches der monarchischen und demokratischen Prinzipien, die die Zeit bewegen, und das Bemühen, allgemein gültige Normen eines „positiven Rechtes" aufzustellen und diese „auf feste Begriffe zurückzuführen, die niemand ableugnen kann, ohne sich selbst Gewalt anzutun".

Gleichzeitig vollzieht sich auch in der Kunst auf allen Gebieten eine stilistische Konzentration und Systemisierung, die um die Mitte des Jahrhunderts in Italien, etwas später in Frankreich, am spätesten, am Ausgang des Jahrhunderts, in Deutschland ihre Vollblüte erreicht. Dies gilt mit unwesentlichen Verschiebungen ebenso für die bildende Kunst wie für Dichtkunst und Musik. Was diese Stilbildung kennzeichnet, ist wiederum die Synthese mittelalterlicher Überlieferung mit der neuen renaissancemäßigen Vorstellungsweise der Raum- und Zeitformen. Zwischen Sluter's Madonna von Champmol und Delcour's Madonna vom Grabmal d'Allemont's in Gent besteht ebenso eine Wesensverwandtschaft, wie zwischen dem konstruktiven Empfinden der Gotik und dem Borromini's oder Guarini's. Und in gleicher Weise ist auch die barocke Musik nicht allein aus der Renaissancekomponente der harmonischen Homophonie der Florentiner abzuleiten, sondern nur aus deren Durchdringung mit einer neuen, ihrem Wesen nach im mittelalterlichen Kontrapunkte wurzelnden Polyphonie zu erklären.

Man hat dieses gotische Element im Barock in letzter Zeit vielfach betont und herausgearbeitet und gegenüber der älteren Geschichtsauffassung, die im

Digitized by Google

antikischen Charakter den gemeinsamen Nenner von Renaissance und Barock erblickte, die Einheit der abendländischen, vor allem der nordischen Geistigkeit gerade im gotischen Charakter nachzuweisen versucht, der ebenso in der barocken Bildkunst und der modernen Polyphonie, wie in der Begründung einer funktionellen Mathematik eine neue, im Grunde aber doch gleichartige Ausdrucksform findet. Damit wird die Renaissance zu einer dem Wesen der abendländischen Kultur fremden Episode, zu einer vorübergehenden Hemmungserscheinung der naturnotwendigen Entwicklung des „faustischen" Menschen, die man, je nach der Einschätzung ihres Einflusses, bedauern oder ignorieren kann. Diese Auffassung ist ebenso einseitig und irreführend wie die ältere Renaissancetheorie. Was der Renaissance folgt bis auf unsere Tage, ist doch in entscheidender Weise von ihr bestimmt, ist ihr enger und unmittelbarer verbunden und verwandt als dem Mittelalter. Erscheint der Barock auch in mancher Hinsicht als Wiederkehr zur Gotik, so ist er doch ohne Renaissance undenkbar; so ist er nur als Ausgleich und Verschmelzung beider Elemente zu einer einheitlichen Anschauungs- und Denkform zu verstehen. Wie sich diese Auseinandersetzung, die dem synthetischen Bildungsprozeß im XVII. Jahrhundert vorangeht, abgespielt hat, wie die mittelalterlichen Probleme im Sinne der neuen Vorstellungsweise durchgearbeitet und durchdacht werden, soll im folgenden des näheren untersucht werden.

*

Man hat die entscheidende erkenntnistheoretische Errungenschaft der Neuzeit in der logischen Formulierung der funktionellen Begriffsbildung nachzuweisen versucht, die sich an Hand der neuen mathematisch-physikalischen Naturauffassung entwickelt und zugleich deren methodische Fundierung ausgebildet hat[1]. Steht der Funktionsbegriff der modernen Naturwissenschaft auch der ontologischen Begriffsbildung des Mittelalters als etwas Neues gegenüber, so ist bei schärferer Einsicht doch zu beobachten, wie sich schon im späten Mittelalter der entscheidende Wandel vorbereitet. So hat die funktionelle Auffassung letzten Endes in der spätmittelalterlichen Scholastik und Mystik ihre tiefgehendste Wurzel. Die siegreiche Entfaltung des Nominalismus im späten Mittelalter durch die Franziskaner trug nicht nur in sich den Keim zur Entwicklung einer weltlichen Wissenschaft des Tatsächlich-Wirklichen und damit in weiterer Folge zum gewaltigen Aufschwung der modernen Naturwissenschaft, sondern führte als notwendiges Korrelat an der Hand der augustinischen Lehre von der Selbstgewißheit der Persönlichkeit zum Heraustreiben des Subjektivismus, der wie bei den nominalistischen Mystikern in der Selbsterkenntnis die allein gewisse Grundlage aller „realen Wissenschaft" fand. Der Geist erkennt nur, was er in sich hat. Seine Welt-

Digitized by Google

erkenntnis, so folgert der terministische Nominalismus, ergibt sich aus den inneren Zuständen, in die ihn der Lebenszusammenhang mit dem Wirklichen versetzt. Aus der seinem eigenen Wesen entspringenden Vorstellungsweise werden die begrifflichen Allgemeinvorstellungen, die sich nicht mehr direkt auf die Sache, sondern auf deren Vorstellung beziehen, nicht mehr natürlich, sondern willkürlich, ad placitum, entwickelt. Aus dieser Problemstellung ergibt sich in folgerichtiger Weiterführung jener Relativismus aller positiven Aussagen und alles Wissens, der zur docta ignorantia des Nicolaus von Cues führt. So wird ihm alles Erkennen zu einem Annäherungsverfahren, dessen ethischer Wert nicht im Besitz, sondern im Erwerb, im Erstreben des Wissens gelegen ist — eine ethische Auffassung, die als wahrhaft „Faustisch" bezeichnet werden kann. In der Philosophie des Cusaners gelangt die spätmittelalterliche Philosophie aus ihrer eigenen dialektischen Entfaltung zu ihren letzten Folgerungen; zugleich aber kündigt sich eine neue Zeit in ihm an. In der Überlieferung gebundene, scholastische Denkdisziplin, mystische Gefühlstiefe und eine ganz moderne mathematisch-naturwissenschaftliche Vorstellungsweise verbinden sich zu einer neuen erkenntnistheoretischen Auffassung, die in ihrem Bekenntnis menschlicher Unzulänglichkeit ebenso noch mittelalterliche Geistigkeit verrät, wie sie in der mathematischen Formulierung der Relativität aller Erkenntnis seherisch in die Zukunft weist.

In Deventer bei den „Brüdern vom gemeinsamen Leben" hat er im Geiste der deutschen Mystik eines Eckhart, Ruysbroek und Gerard Groote seine Jugendbildung erhalten. Aber „erst in der Berührung mit der Antike und mit deren Erneuerung im Italien des Quattrocento wird er ganz er selbst. Im Leben und Denken des ersten deutschen Systematikers der Philosophie hat Italien dieselbe Macht bekundet, die es später so oft im Leben der großen deutschen Künstler geübt hat" [2]. Mit Paolo Toscanelli, der wiederum zu dem Künstlerkreis Brunelleschi's und Donatello's die Beziehung herstellt, verknüpft ihn bald das feste Band einer dauernden Jugendfreundschaft.

So wird er wie kein anderer seiner Zeit zum Mittler zwischen Mittelalter und Neuzeit. Tief in Scholastik und deutscher Mystik ist seine Lehre der „negativen Theologie" verwurzelt. Bis auf Scotus Eriugena und bis in die Patristik (Clemens von Alexandrien) läßt sich der Gedanke zurückverfolgen. Unmittelbarer hat Eckhart auf ihn eingewirkt. In der Lehre des Cusaners, daß Gott als „Wesenheit alles Seins" zugleich die „Natur aller Naturen" und sein „absolutes Antlitz das natürliche Antlitz jeder Natur" sei [3], klingt deutlich die Formulierung des Dominikanerpredigers von der „genaturten Natur" an, in der sich die Gottheit als „ungenaturte Natur" offenbart. Aber gerade in dieser Definition der Gottheit als der absoluten Potentialität alles Seins, in der alle Gegensätze zusammenfallen,

Digitized by Google

da in ihr „die Dinge noch ohne Unterschied der Namen sind" (Eckhart), da sie als absolute Gleichheit der Inbegriff der Ungleichheit ist (Cusanus), zeigt sich auch wieder die verschiedene Auffassung, sowohl in den Grundproblemen, von denen beide ausgehen, als auch in der methodischen Durchführung ihrer Gedanken.

Die mystische Lehre Eckharts von der Wesenheit Gottes entspringt dem tiefen Erleben des Problems des Selbstbewußtseins und der in ihm beschlossenen Wechselbeziehung von Subjekt und Objekt. Man fühlt sich an die Philosophie der Upanishaden gemahnt. Seine Wesensbestimmung der Gottheit in ihrer dreieinigen Selbstdarstellung ist nur eine Projektion des menschlichen Selbstbewußtseins ins Absolute-Unendliche. Indem die Gottheit als absolute Kausalität ihre eigene Natur objektiviert, sich „naturt", wird sie als Gegensatz zu ihrer Objektivierung Subjekt und als solches Gott in erster Person. Indem aber Gott-Vater im Akt der Objektivierung sich selbst erkennt, „urspringet" er in sich den „Kenner", Gott-Sohn. An diesem Grundgedanken der wechselseitigen Bedingtheit von Subjekt und Objekt als Formen des Selbstbewußtseins schlingen sich die theoretischen Gedanken Eckhart'scher Mystik empor [4].

Von einem ganz anderen intellektuellen Erlebnis geht der Cusaner aus. Ihm ist die brennende Frage die nach dem Sinn der Erkenntnis; und er sucht sie von einer neuen methodischen Einstellung ausgehend zu lösen. Alles Erkennen ist ihm nur ein Mutmaßen, eine conjectura, die in voller Exaktheit niemals die absolute Wahrheit zu erreichen vermag. Alles menschliche Wissen hat hypothetischen Charakter, da es niemals mit der Wahrheit identisch sein kann, sondern dieser gegenüber immer eine „Andersheit" darstellt. Alles Erkennen ist daher nur ein dem Wesen der Vernunft gemäßes Abbild der Wahrheit. „Die Einheit der unerreichbaren Wahrheit wird daher von uns in mutmaßlicher Andersheit erkannt" [5].

Für dieses hypothetische Erkennen versucht aber Cusanus eine positive, exakte Methode aufzustellen. Das Vehikel hiefür findet er in der Mathematik. In apodiktischer Formulierung, die an Lionardo erinnert, wird sie zur einzig sicheren und zuverlässigen Grundlage aller Wissenschaften erklärt: „Nichts Sichereres besitzen wir in unserer Wissenschaft als unsere Mathematik" [6]. Wo ihre Formulierung versagt, hört auch jede Sicherheit und Bestimmtheit des menschlichen Wissens auf. In dieser mathematischen Begründung seiner philosophischen Spekulation, in ihrer Durchdringung mit mathematisch-geometrischen Vorstellungen kommt in überraschender Weise die neue Vorstellungsweise der Renaissance zum Durchbruch. Aber nicht in dem Rekurs der philosophischen Spekulation auf mathematische Formen an sich liegt das Neue. Dies finden wir ebenso schon im Altertum und im Mittelalter. Er selbst beruft sich diesbezüglich auf die Pythagoreer und Peripatetiker, auf Boëthius, Augustinus und Anselm von Canterbury [7]. Auch in der methodischen Bedeutung der Mathematik in seinem speku-

Digitized by Google

lativen System ist die Gebundenheit in der scholastischen Überlieferung noch zu erkennen. Es liegt ihm noch durchaus fern, etwa wie Kepler oder Galilei, aus den mathematisch-physikalischen Feststellungen deren erkenntnistheoretische Struktur zu erschließen. Ihm sind die geometrischen Zeichen wie dem Mittelalter nur Symbole, aenigmata ad venationem Dei, Hilfsmittel, die unaussprechlichen göttlichen Wahrheiten bildhaft zu erfassen[8]. Das entwicklungsgeschichtlich Bedeutsame, Vorausweisende seiner mathematischen Spekulationen liegt in der neuartigen erkenntnistheoretischen Auffassung der mathematisch-geometrischen Formen und in der Klarheit der räumlichen Vorstellungsfähigkeit, die seinen transzendenten Deduktionen das reale Vorstellungssubstrat bietet. Um sich der geometrischen Formen als symbolischer Hilfsmittel bedienen zu können, muß zuerst ihre Wesenheit erkannt werden. Diese liegt für ihn in der ihnen eigenen Veränderungsfähigkeit, ihren passiones et rationes[9], d. h. die geometrische Form wird nicht ontologisch als unveränderliche Gestalt beschrieben, sondern als Ausdruck einer bestimmten Funktion definiert. So wird das Dreieck (richtiger der Sektor), der Kreis, die Kugel aus der Bewegung der Linie abgeleitet und als die Entfaltung ihrer „Potenz" definiert. Aus dieser Auffassung wird auch für das Problem des unendlich Großen und Kleinen, das die mittelalterlichen Denker so viel beschäftigt hat, eine neue methodische Grundlage gewonnen. Für jene hatte es sich im wesentlichen darum gehandelt, die aristotelische Formulierung, nach der ein unendlich Großes in potentia zwar denkbar, aber in actu unmöglich ist, mit der kirchlichen Lehre von der Allmacht Gottes in Einklang zu bringen[10]. Für Cusanus bestand das Problem darin, aus dem funktionellen Charakter der geometrischen Formen ihre Koinzidenz im Unendlichen mathematisch zu erweisen und damit einen symbolischen Ausdruck für die Wesenheit Gottes als die Koinzidenz aller Gegensätze zu gewinnen. Zugleich wird aber auch das Unendliche als unproportional und inkommensurabel mit allem Endlichen erkannt. Alles Erkennen ist ein Messen, ein Vergleichen durch Proportion, die zugleich in einem Gleichartig-Sein des zu Vergleichenden und in einem Anderssein beruht. Dieses vergleichende Messen kann durch Zwischenglieder ins Unendliche fortgesetzt werden, nicht aber kann das Unendliche selbst mit dem Endlichen verglichen werden[11].

Wie Cusanus durch die funktionelle Vorstellung die krumme Linie auf die gerade zurückführt, da diese die absolut größte oder kleinste Krümmung beinhaltet, wie der Punkt „Totalität und Vollendung der Linie" ist, so wird auch der Unterschied von Ruhe und Bewegung durch das „Partizipieren" der Bewegung an der Ruhe, die selbst „Substanz der Bewegung" ist, überbrückt. Die Ruhe wird damit als Grenzfall der Bewegung definiert und umgekehrt die Bewegung als Abfolge von Ruhezuständen: motus est ordinata quies seu quietes

Digitized by Google

seriatim ordinatae [12]. Bewegung ist Übergang von einem Ruhezustand in einen anderen. Der Raum, in dem sich alles bewegt, wird mit allem sich Bewegenden in jedem Augenblick als ein Ruhendes, als eine Simultaneität erkannt. Raum und Zeit werden in der einheitlichen Erscheinungsform der Bewegung gedanklich klar geschieden. Sogar das Trägheitsprinzip wird von ihm klar ausgesprochen [13]. Damit erscheint in der entscheidenden Grundvorstellung die Bewegungslehre Galilei's vorbereitet. In dem letzten Buche seines „Idiota", das den Titel de staticis experimentis führt, hat Nicolaus von Cues ein Traktat über verschiedene mechanische Probleme geschrieben, das seine regen naturwissenschaftlichen Interessen bekundet, und das bezeichnenderweise eine weite Verbreitung fand und wiederholt für sich allein abgedruckt wurde.

Die Vorstellung von Simultaneität und Sukzession hat auch seiner Lehre von der Gottesschau eine neue konkret-sinnbildliche Grundlage gegeben. Wie für Eckhart ist auch dem Cusaner der Schöpfungsakt Gottes, das Hervorgehen der Welt aus Gott in dessen Selbstoffenbarung im Akt der Erkenntnis begründet. Das „Sehen" Gottes bedeutet zugleich dessen Sein, Verursachen und Schaffen. Jedes Ding ist, nur insoweit Gott es ansieht, und nur insoweit Gott es ansieht, sieht es Gott, und nur insoweit es Gott sieht, ist es in Wirklichkeit (actu) [14]. So wird das Sehen Gottes, das in einem Blick alles zugleich und im einzelnen sieht, zum Principium individuationis, durch das sich die Wesenheit Gottes im Universum manifestiert. Dieses Vermögen Gottes, alles simul et singulariter zu sehen, wird nun mit einer überraschend klaren Einsicht in den psychologischen Apperzeptionsvorgang durch die Unterscheidung von simultanem und sukzessivem Sehen zu erklären versucht: „Schlage ich ein Buch zum Lesen auf, so sehe ich verworren die ganze Seite. Will ich nun die einzelnen Buchstaben, Silben und Wörter unterscheiden, so muß ich mich zum Einzelnen wenden, ich kann nur sukzessive einen Buchstaben, ein Wort, einen Satz nach dem andern lesen" [15]. Hier klingt ein Problem an, das wir auf die Bildkunst übertragen bei Lionardo im Mittelpunkt seines Interesses stehend fanden. Es ist die gleiche Vorstellung, die dort der Wesensbestimmung der Malerei gegenüber der Dichtkunst, hier mystischer Gotteserkenntnis als Gleichnis dient.

Am deutlichsten tritt das Zwiespältige seines Wesens, seine Befangenheit in theologisch-scholastischer Denkweise einerseits und seine gesteigerte und geklärte räumliche und kinetische Vorstellungsfähigkeit andererseits in seinem kosmologischen System zutage, in dem er dem kopernikanischen Weltbild so überraschend nahe zu kommen scheint, und das doch wiederum zu einem bloßen Symbol der Unzulänglichkeit dieser Welt und der unfaßbaren Größe Gottes verblaßt. Wenn er auf rein deduktivem, spekulativem Wege aus der Relativität aller Ortsbestimmungen auf die Negation eines absoluten Weltmittelpunktes schließt,

Digitized by Google

womit auch die zentrale Stellung der Erde im Weltall geleugnet wird, so ist dies nur eine Folgerung aus der These, daß der Realität der Erscheinungswelt überhaupt jede absolute Vollendung versagt ist, daß sie immer nur eine Annäherung an die absolute Idee darstellen kann, mit dieser aber niemals zusammenfällt, wie es keinen vollendeten Kreis geben kann, da ein regelmäßiges Polygon, dessen Seiten wir immer weitergehend vermehren, doch nur ein Polygon bleibt, das sich dem Kreise nähert, ohne jemals mit dem Kreise zusammenzufallen. Es ist bezeichnend, daß Cusanus zugleich mit dem Weltmittelpunkt und der zentralen Stellung der Erde auch einen Erdmittelpunkt leugnet, da „weder die Erde noch irgend eine Himmelssphäre ein Zentrum hat. Denn da das Zentrum der von der Peripherie gleichweit entfernte Punkt ist, und es keinen vollkommen wahren Kreis oder Kugel gibt, die keine größere Vollkommenheit zuließen, so gibt es offenbar kein Zentrum, das nicht noch viel wahrer und präziser sein könnte. Eine präzise gleichweite Entfernung ist außer Gott unmöglich, weil er allein die absolute Gleichheit ist“[16]. Aus dem gleichen Grunde wird der Erde auch eine Bewegung zugesprochen, da sie nicht in absoluter Ruhe sein kann und „sich bis ins Unendliche noch weniger bewegen könnte“ [17]. Wenn die ihr zuerkannte Bewegung des näheren als kreisförmig bestimmt wird, so entspricht dies nur der dialektischen Zuordnung, der zufolge der vollkommensten Gestalt der Kugel auch die vollkommenste Bewegung im Kreise zukommen muß, wobei allerdings wiederum die Einschränkung erfolgt, daß ihre Kreisbewegung ebenso unvollkommen sein muß als ihre Kugelgestalt. Das kosmische Bild dient dem Cusaner letzten Endes nur als Symbol für die Beschränktheit der dinghaften Welt und im Gegensatz zu ihr zur Wesensbestimmung Gottes, der allein das Absolute, Eine und Unendliche ist, in dem Zentrum und Peripherie des Universums zusammenfallen [18]. So fernstehend diese dialektische Entwicklung eines rein spekulativen, transzendenten Weltbildes von der konkreten astronomischen Vorstellung einer Erdbewegung auch ist, so zeigt sich doch deutlich in den symbolischen Bildern, an denen die metaphysischen Gedanken exemplifiziert werden, eine wesentlich andere Raumvorstellung, als sie der mittelalterlichen Anschauungsweise entsprach. Durch die klare Einsicht in die Relativität aller Ortsbestimmung und aller Bewegung wird jeder Rangunterschied zwischen Erde und Gestirnen aufgehoben; die Erde wird zu einem Stern unter Sternen, der sich gleich diesen bewegt, wie diese auch gleich ihr von Wesen bewohnt sind. Damit wird zwar noch nicht das heliozentrische System begründet, es wird aber der astronomischen Hypothese der Weg geebnet und ihre Vorstellbarkeit vorbereitet. Daß es sich dem Cusaner doch um mehr handelt, als um die Formulierung des Verhältnisses zwischen der höheren und niedrigeren Welt des Seins im platonischen Sinne, daß ihm doch eine konkrete, wenn auch astronomisch unbestimmte Vorstellung vorschwebte, geht

Digitized by Google

deutlich aus den folgenden Worten hervor: „Es ist jetzt ganz klar, daß diese Erde sich wirklich bewegt, wenn wir es gleich nicht merken, da wir Bewegung nur durch Vergleich mit etwas Unbeweglichem wahrnehmen. Wüßte jemand nicht, daß das Wasser fließt, und sähe er die Ufer nicht, wie würde er, wenn er in einem auf dem Wasser hingleitenden Schiffe steht, bemerken, daß das Schiff sich bewegt? Da es daher jedem, er mag auf der Erde oder Sonne oder einem anderen Stern sich befinden, vorkommt, er stehe im unbeweglichen Mittelpunkte, während alles um ihn sich bewege, so würde er auf der Sonne, am Monde, Mars usw. stehend immer wieder andere Pole angeben" [19]. Den Vergleich mit dem Schiffe finden wir in gleichem Zusammenhang schon bei Campanus von Novara (Ende des XIII. Jahrhunderts) [20]. Während aber für diesen alle jene, die eine Achsendrehung der Erde annehmen wollten, „Leute von einer üblen geistigen Veranlagung sind, die es vorzögen, sich das Unmögliche in der Phantasie einzubilden als das Notwendige zu begreifen", so zieht Cusanus gerade die entgegengesetzte Folgerung daraus: der Betrachter des Weltalls wird immer sich als das ruhende Zentrum denken, gleichviel wo er sich im Weltraum befindet. Für den Marsbewohner bewegt sich die Erde ebenso scheinbar um den Mars, wie der Mars für den Erdbewohner um die Erde. Damit ist tatsächlich der subjektive Charakter der egozentrischen Einstellung klar eingesehen, und damit ihre objektive Realität grundsätzlich aufgehoben. Der subjektive Raum wird zu einem mathematischen, homogenen, gleichwertigen, der kein Oben und Unten besitzt. Wie für einen auf der Erde Stehenden der astronomische Nordpol im Zenit steht, so stünde die Erde für einen am Nordpol des Weltalls Stehenden im Zenit. „Wie die Gegenfüßler gleich uns den Himmel über sich haben, so würde den auf beiden (astronomischen) Polen Stehenden die Erde im Zenit zu sein scheinen, und wo immer einer steht, glaubt er er sei im Zentrum" [21].

Die eigenartige Stellung, die der deutsche Kardinal in der Geistesgeschichte einnimmt, zeigt sich ebenso in der Auswirkung seiner Lehre. Von seiner docta ignorantia führt ebenso ein direkter Weg zum Skeptizismus eines Sanchez, der jedes Kapitel seines Traktates de Scientia quod nihil scitur mit der berühmten Frage beschließt: nescis? at ego nescio. Quid?, wie seine mathematischen und physikalischen Theorien nachhaltig auf Lionardo eingewirkt haben [22], wie sein Einfluß sich in der Formulierung des Bewegungsprinzipes bei Kopernikus bemerkbar macht [23] und noch nach mehr als einem Jahrhundert bei Giordano Bruno nachklingt [24].

So stark Nicolaus von Cues in seiner Spekulation von räumlich-physikalischen Vorstellungen bestimmt ist, wird doch von ihm die Frage nach dem Wesen des absoluten Raumes und seiner erkenntnistheoretischen Bestimmung noch nicht aufgeworfen. Erst in der Philosophie des XVI. Jahrhunderts wird das Pro-

Digitized by Google

blem dringlich, die neuartige Raumvorstellung der Renaissance auch einer begrifflichen Formulierung zuzuführen.

Schrittweise können wir nun die erkenntnistheoretische Eroberung des Raumes verfolgen [25]. Cardanus identifiziert noch den „Ort" der Körper mit ihrer Oberfläche, die sie umgibt und gegen die materielle Nachbarschaft abschließt: die Welt ist für ihn durch die Grenze der unbewegten Himmelssphäre als des äußersten Umkreises des Alls bestimmt und somit nach aristotelischer Auffassung endlich [26]. Scaliger beruft sich dagegen in seiner Erwiderung auf die antike Atomistik, die durch die aristotelischen Beweisgründe nicht widerlegt sei. Der Raum ist ihm im Gegensatz zu Cardanus das Leere, das als „Behälter" die Körper aufnimmt, das aber als bloße Abstraktion des dreidimensionalen geometrischen Inhaltes der Körper, deren materielle Existenz „von Natur aus" früher besteht als alle räumlich-geometrischen Beziehungen, keine von den Körpern gesonderte Eigenexistenz hat [27]. Wir sehen, wie sehr die logische Formulierung, im Banne antiker Überlieferung, der anschaulichen Vorstellung in der Kunst und ihrer praktisch-wissenschaftlichen Begründung in der Perspektive nachhinkt.

Erst für Telesio ist der Raum als ursprüngliche Existenz zu denken, die bei allem Wechsel in der Lage und der Bewegung der Körper in unwandelbarer Identität verharrt [28]. Alle qualitative Raumauffassung, die für die Kosmologie des Aristoteles mit ihren den vier Elementen zukommenden „natürlichen Orten" bestimmend ist, wird abgestreift: der Raum ist in allen seinen Teilen gleichartig und gleichwertig. Damit ist auch logisch der entscheidende Schritt getan, den das Quattrocento in Überwindung der anthropozentrischen Rauminterpretation der Gotik mit der Verschiedenwertigkeit der Dimensionen praktisch bereits durchgeführt hat. Die Formulierung Telesio's findet ganz im Sinne der Realistik der Renaissance in Patrizzi's Pancosmia ihre grundlegende Ausgestaltung. Der Raum ist hier, wie er im Kapitel de spatio physico ausführt, nicht mehr logische Bedingung des konkreten Seins, sondern ein physischer Zustand und Grundstoff; er ist im Sinne einer philosophischen Ausdeutung der biblischen Schöpfungsgeschichte das Erste im Prozeß des Werdens, dem das Licht und die Wärme und die Flüssigkeit nachfolgen [29]. Der Begriff der räumlichen Ausdehnung, den wir der Geometrie zugrunde legen, ist nicht durch Abstraktion von den materiellen Einzelobjekten abgeleitet, sondern er bildet die Bedingung, unter der wir die besonderen endlichen Objekte erst zu setzen und zu beobachten vermögen. Die Einzelobjekte entstehen uns, indem unser Geist aus dem zuerst bestehenden Raum als einheitlichem, stetigem Ganzen durch die ihm eigene Kraft bestimmte Grenzen aufstellt, bestimmte Teile herausschneidet und damit eine feste Einteilung der Körper im Raume schafft. Die Kontinuität, Einheitlichkeit und Gleichheit des Raumes wird mit aller Entschiedenheit als Fundamentalsatz aufgestellt.

Digitized by Google

Durch die Teilung des Kontinuums entsteht die diskrete Größe, wird der Begriff der Zahl gewonnen.

So ergibt sich als Wertordnung das Primat der Geometrie, der die Arithmetik untergeordnet ist, während ihnen wiederum die Physik (physiologia) nachfolgt. Wenn wir von einer Renaissance-Philosophie sprechen wollen, als einer Philosophie, die in ihrer wesentlichen Einstellung der analogen Stilperiode der bildenden Künste entspricht, aus deren geschichtlicher Entwicklung ja der Begriff der Renaissance abgeleitet wurde, so können wir hier ihren schärfsten Ausdruck finden. In dem deduktiv gewonnenen Dogma von dem „Königsweg der Geometrie", in der Plato nachgeschriebenen Devise, die dem Neophyten der Wissenschaft vorgehalten wird: geometriae nescius ingredietur nemo spricht derselbe Geist zu uns, wie in den leidenschaftlichen Versuchen Lionardos, die Malerei wissenschaftlich-mathematisch zu begründen, wie in seiner ausdrücklich wiederholten Mahnung: „vor allem müsse der Lehrbursche Perspektive lernen" [30]. Es sind im Grunde dieselben Vorstellungen, an denen sich die logische Dialektik eines Patrizzi entwickelt und die den naiv-praktischen Werkstattregeln eines Gauricus von der Einordnung der Einzelkörper in ein primäres geometrisch konstruiertes Raumsystem zugrunde liegen. In der anschaulichen Erkenntnis des räumlichen Kontinuums als eines absolut Seienden liegt jener lebendige Kern, jene Vorstellung a priori, jene „Wahrheit", die Kunst und Wissenschaft in gleicher Weise bestimmt, die allen Folgerungen und Ableitungen ihre besondere gedankliche Färbung gibt, aus der das ganze theoretische Gebäude entwickelt wird.

Bei Campanella bereitet sich bereits jene entscheidende Wandlung vor, die in der bildenden Kunst dem Übergang zum Manierismus entspricht, diese Stilbezeichnung nicht für eine lokale Schule, sondern nach dem Vorschlage Dvořáks umfassend für die ganze Entwicklungsperiode von der ausgehenden Renaissance bis zum Beginn des XVII. Jahrhunderts gebraucht. Was die Stellung Campanella's in diesem Sinne charakterisiert, ist die Umwertung des Begriffes des Unendlichen, wenn auch die Rücksicht auf die Autorität der Kirche ihn hindert, die letzten Folgerungen zu ziehen. War für Cardanus wie für die klassische Antike intellektueller und ethischer Wert schlechthin an die Begrenzung gebunden, war in ihr allein die Vollkommenheit gelegen — wir erkennen darin deutlich das gedankliche Korrelat zur „geschlossenen Form" in der Kunst eines Raffael — so wird für Campanella im Sinne des Neuplatonismus das Unendliche Ausdruck des höchsten Wertes, des Göttlichen. In der Fähigkeit des Menschen, im inneren Drange des ihm eigenen Intellektes die Schranken der räumlich und zeitlich bestimmten konkreten Gegebenheiten zu durchbrechen, über sie in unendliche Welten hinauszuschreiten, sieht er den unmittelbaren Beweis seines göttlichen Ursprungs. „Welch ein Wunder, daß die

Digitized by Google

Einbildungskraft sich ohne Flügel zum Himmel aufschwingen, sich den gesamten Bau der Dinge zu unterwerfen vermag, daß sie, wenn die Bahnen der Gestirne sich ihren Bezeichnungen nicht fügen, neue Epizyklen und Kreise ersinnt, mittelst deren sie die Erscheinungen so genau bestimmt, daß es den Anschein hat, als passe sich der Himmel unserem Kalkül an, als würde er durch uns nicht nur begriffen, sondern auch hervorgebracht"[31]. Das Wort Alexander des Großen, daß er den Erdball verlassen möchte, um die unendlichen Welten Demokrit's zu erobern, wird ihm zum Ausdruck und Sinnbild jeglichen menschlichen Strebens überhaupt. Schon in der gehobenen Diktion der Sprache, der inneren Leidenschaft, die den Erkenntnisprozeß trägt und beschwingt, in dem extremen Sensualismus, der seiner erkenntnistheoretischen Formulierung ihre besondere Färbung verleiht, spricht sich eine der stilistischen Entwicklung der Kunst analoge geistige Wandlung aus.

In Giordano Bruno's Eroici furori findet die mystische Erkenntnis in der erotischen Form eines „Hohen Liedes", als das er selbst sein Werk bezeichnen möchte, ihre von Leidenschaft gesättigte poetische Form. Aus tiefstem Seelenleid und Liebesmarter bricht in unbändiger Sehnsucht titanenhaft wie ein Feuerbrand der heroische Wille nach letzter Erkenntnis des Unendlichen hervor. Im Selbstvernichtungsdrange, wie der Falter im Lichte, wie Aktäon von seinen eigenen Hunden zerfleischt, sucht er Erfüllung und Vollendung[32]. Das Grundmotiv des dolce stile nuovo, die Umwertung der erotischen Leidenschaft in einen mystischen Erkenntnisprozeß, der Geliebten in die Abstraktion der Wahrheit, wird hier wieder lebendig, und weist auf jenen unterirdischen Strom gotischer Geistigkeit, aus dem der Zeit neue elementare Kräfte zufließen. Die Symbolik und Bildhaftigkeit Petrarcas leiht, wie schon Michelangelo's Dichtungen, dem Sonettenzyklus des Nolaners ihre Ausdrucksformen. Es ist aber doch zugleich dem Mittelalter gegenüber etwas Neues, das hier bestimmend wird.

Die Affekte erhalten eine grundsätzlich andere Wertung. Nicht die Abtötung der Leidenschaft wird angestrebt, sondern diese soll vielmehr für die Aufgaben höchster Erkenntnis in den Dienst der Vernunft gestellt werden. Der Mensch ist schon für Lorenzo Valla eine Naturkraft, eine lebendige Energie. Der christlichen Kirche wird von ihm vorgeworfen, daß sie die demütigen und beschaulichen Menschen mehr verklärt habe als die handelnden[33]. Von Montaigne wird dieser Gedanke wieder aufgegriffen. Es sei Sache der Ethik, nicht die Kräfte der Affekte, die unserem gesunden Leben angehören und ohne die unsere Seele bewegungslos wäre wie ein Schiff auf ruhiger See, zu unterbinden, sondern sich ihrer zu bedienen und sie zu nützen. Es ist bei Giordano Bruno der menschliche Wille, der sie, wie der Oberst sein Regiment unter die Fahnen ruft, sie wie der Jäger die Meute gegen das Wild losläßt. Es ist das gleiche Grundmotiv, das als Zeit-

Digitized by Google

sympton eben auch den äußerlich-gegensätzlichen Erscheinungsformen gemeinsam ist, wenn Ignatius von Loyola sich der affektvollen Hingabe an die anschauliche Bildhaftigkeit einer willkürlich gelenkten, gesteigerten Phantasietätigkeit, als des vorzüglichsten pädagogischen Mittels bedient, um die Erkenntnis der göttlichen Wahrheiten unverlöschlich in die Seele einzubrennen. An den Jesuitismus erinnert auch das eigentümliche Gleichnis der militärischen Organisation, das den Gedichten Giordano's vielfach ihren eigenartigen kriegerisch gestimmten, schmetternden Fanfarenton verleiht[34].

Was aber seiner leidenschaftlichen blendenden Rhetorik in seinen ganzen Werken den entscheidenden Inhalt gibt, ist die schwärmerische Bewunderung der Unendlichkeit der Welt. Es ist sein unvergängliches Verdienst das kopernikanische System naturphilosophisch und metaphysisch gedeutet und ausgebaut zu haben[35]. Kopernikus, in der Renaissancevorstellung von dem Werte der begrenzten Form befangen, hält noch an der Endlichkeit der Welt fest; er schwankt noch, den ruhenden Punkt des räumlichen Achsenkreuzes im Mittelpunkt des Fixsternhimmels oder dem der Planetenbahnen anzunehmen. Erst Giordano bricht auch diesen Bann eines heliozentrischen Himmelsystems, indem er den ganzen Fixsternhimmel in Sonnensysteme auflöst, indem er das Universum aus zahllosen Welten bildet, von denen jede sich aus dem Chaos entwickelt, sich um ihren sonnenhaften Mittelpunkt bewegt, ihr Eigenleben führt und wieder in sich zusammenbricht. Es sind Bilder, die wie eine Vorahnung der Kant-Laplace'schen Thecrie anmuten.

Giordano ist der Philosoph des Manierismus wie Patrizzi der der Renaissance. Er zeigt uns deutlich, was diese Stilperiode geistesgeschichtlich bedeutet: die Verarbeitung des gotischen Erbes unter dem Gesichtswinkel der Renaissance. In der Entwicklung seiner metaphysischen Phantasien aus dem Begriffspaar des Unendlichen und Endlichen knüpft Giordano unmittelbar an Nicolaus von Cues an, dessen Lehren durch Charles Bouillé lebendig erhalten worden waren. Aber was für jenen logisches Postulat war, wird für ihn anschauliche räumliche Vorstellung, wird naturwissenschaftliche Realität.

In dem gewaltigen, Leben bejahenden Kraftgefühl, mit der er die Unendlichkeit uneingeschränkt positiv wertet, ist er doch wiederum ganz Renaissancemensch. Was für ihn Inbegriff göttlicher Schönheit und Wahrheit ist, berührt Kepler mit dem angstvollen Schauer des Erhabenen: „Dieser Gedanke (einer unendlichen Welt) allein, birgt, ich weiß nicht welche geheimen Schauer in sich, wenn man sich vorstellt, daß wir durch die Unendlichkeiten irren, von denen alle Grenzen, und somit auch eine Mitte und ein bestimmter Ort geleugnet wird"[36]. Und Blaise Pascal ruft angesichts des nächtlichen Sternenhimmels aus: le silence eternel de ces espaces infinis m'effraie[37]. Mag sich hier auch der innere Gegensatz

Digitized by Google

des nordischen und südländischen Menschen aussprechen, so ist es doch auch ein Sympton einer neuerlichen Wandlung des Zeitgeistes, die allerdings auch ihrem Wesen nach die allmähliche Verschiebung des geistigen Schwerpunktes vom Süden nach dem Norden als notwendige Folge mit sich bringt.

*

Das Quattrocento hatte auch in der Kunst noch nicht die letzten Folgerungen aus der neuen Konstituierung des Weltbildes gezogen. Wie jedes grundsätzlich Neue bedeutet es gegenüber der vorhergehenden Periode gleichzeitig einen Fortschritt und eine Einschränkung. Man braucht nur die gewaltigen Bauschöpfungen der Gotik mit dem Bedeutendsten, was die Renaissance vor Bramante geschaffen hat, zu vergleichen, um die Verarmung an wahrer Größe der Konzeption nur allzu deutlich zu fühlen; denn die Domkuppel Brunelleschi's war ja doch nur die Realisierung eines gotischen Konzeptes. Und in der Malerei war es nicht anders. Die Geschlossenheit der Bildkomposition bedeutete zugleich auch einen Verzicht auf die epische Breite und die überreiche Fülle mittelalterlicher Erzählerkunst.

Die Renaissancearchitektur baut ihre Räume aus einfachen geometrischen Grundformen nach einem rein beiordnenden Verfahren auf, ohne die Raumzellen zu einer Einheit verschmelzen zu können. Das Proportionsgefühl vermag vorerst nur die einfachsten Verhältnisse, die geometrisch eindeutig bestimmten Figuren zu erfassen, der Raum wird dem menschlichen Maße gerecht gemacht und in feste, bestimmte Grenzen geschlossen. An Stelle des künstlerischen Ausdrucks einer übersinnlichen Welt von unendlicher Weite tritt die greifbare Realität der eng beschränkten Umwelt. Erst allmählich in hartem Ringen konnte die Kontinuität, die Tiefe, die Unendlichkeit des Raumes aus der neuen Vorstellungsweise heraus darstellbar gemacht werden.

In der Architektur versucht man zunächst die einzelnen Raumkompartimente in engere Wechselbeziehung zu einander zu bringen. Indem ein und derselbe Raum gleichzeitig verschiedenen Raumsystemen angehört, indem er demgemäß sowohl zu der einen Raumgruppe als zu einer anderen in Beziehung gesetzt werden kann, ergibt sich aus dieser Mehrdeutigkeit zugleich eine engere unlösbare Verknüpfung der Raumgruppen untereinander. Schon im ersten Entwurf Bramante's für St. Peter ist dies zu beobachten. Es handelt sich hier um eine äußerst kunstvolle, überaus komplizierte Verschränkung der einander subordinierten zentralen Raumsysteme: man beachte nur, wie z. B. die der Breite der Kuppelpfeiler entsprechenden tonnenüberwölbten Räume zugleich als Seitenkapellen der Kreuzarme und als Kreuzarme der in der Diagonale gelegenen Nebenzentren aufgefaßt werden können. Der Raumorganismus ist daher nicht

Digitized by Google

mehr wie in der Frührenaissance als bloße Addition gleichwertiger Raumzellen zu verstehen, sondern ist als eine kontinuierliche Raumeinheit vorzustellen, die durch Unterteilung organisiert und differenziert wird. Die Parallele mit der desecatio bei Patrizzi, die in einer gemeinsamen Grundvorstellung begründet ist, scheint offensichtlich. Die Mauerkörper sind nicht mehr begrenzende Schale der Raumgröße — dieses Stadium entspricht der philosophischen Fassung Telesios — sondern erscheinen in den Raum hineingestellt. Auch dieser Gedanke tritt bestimmend mit dem St. Peter-Plan Bramante's in die Entwicklung der Renaissancearchitektur ein. Der tetrastyle Saal der spätrömisch-byzantinischen Baukunst, wie er sich in Oberitalien während des ganzen Mittelalters erhalten, und wie ihn Bramante selbst in S. Celso in Rom verwendet hatte, bildet das entwicklungfähige Grundmotiv der Komposition[38]. Indem vier Pfeiler den quadratischen Raum zentral symmetrisch unterteilen, bilden sie ein griechisches Kreuz mit einer Mittelkuppel und vier Nebenkuppeln in den Kreuzwinkeln. In der Anwendung, die dieses Schema, durch Verdoppelung oder Verdreifachung zum Langhausbau umgestaltet, in der oberitalienischen Renaissance findet (Venedig, San Fantino und San Salvatore[39]), zeigt sich die gleiche Tendenz der Vereinheitlichung des Raumes durch Ineinanderschieben zentraler Raumgruppen; und es ist bezeichnend, daß sich damit ein stark rhythmisiertes Langhaussystem ergibt, wie es auf gleiche Weise im XIII. Jahrhundert durch den Ausbau eines antiken tetrastylen Saales zu einem Langhaus im Trierer Dom entstand.

Vor allem das Verhältnis vom Mittelschiff zu den Seitenkapellen läßt deutlich die grundlegende Wandlung der Raumvorstellung im XVI. Jahrhundert erkennen. Im Quattrocento ist die Seitenkapelle ein vollkommen selbständiger Raum, quadratisch, durch Nischen und Kuppelgewölbe streng zentralisiert. Aus der Tendenz der Raumverschmelzung ergeben sich zwei Entwicklungsmöglichkeiten: entweder wird die Kapelle enger mit dem Mittelschiff verknüpft, durch weitere Bogenöffnungen, geringere Tiefe, durch Motive der Raumverschränkung, wie Emporen und vorquellende Balkone — oder die Kapellen werden untereinander verbunden und entwickeln sich zu Seitenschiffen.

Durch wechselnde Auffassung der Kapellen einerseits als Breitenentwicklung des Mittelschiffraumes, der gleichsam in die Kapellen und Emporen eindringt, andererseits als Kettenglieder in der Längenentwicklung wird vollends ein Herüber- und Hinüberfluten des Raumes erreicht, welches das Gefühl eines einheitlichen Raumkontinuums erzeugt. So führt die Entwicklung zu ähnlichen Erscheinungen, wie sie die Spätgotik aus sich selbst herausgetrieben hat.

Wenn wir uns nun nach der dieser stilistischen Entwicklung zugrunde liegenden Anschauungsform fragen, so erkennen wir, daß sie in der Relativität der Stellung des Betrachters begründet ist. Der Raum der Frührenaissance entwickelt

Digitized by Google

sich gleichförmig um den Betrachter, der stets als der ideelle Mittelpunkt gedacht ist: er ist egozentrisch. Die Raumaddition ergibt sich daraus als notwendige Folge. Erst im Weiterschreiten und im Verweilen in jedem Raume wird dieser künstlerisch erfaßt. Die Stilperiode des Manierismus sieht den Raum grundsätzlich exzentrisch. Von einem außerhalb liegenden Standpunkt: d. h. der eine Raum wird aus dem anderen gesehen. Selbst der Zentralbau wird nicht wie in der Renaissance streng symmetrisch um einen einzigen Mittelpunkt entwickelt: exzentrische Nebenräume, die zum Zentralbau in Beziehung treten, werden angefügt, so daß die Zentralisierung wieder aufgehoben wird. Bei grundsätzlichem Festhalten am Zentralbaugedanken zeigt dies z. B. S. Maria della Salute in Venedig in der Verbindung mit dem selbständigen, seitlich ausgeweiteten und doch räumlich eng mit dem Kuppelraum verknüpften Presbyterium, das sich überdies wiederum hinter dem Hochaltar in einen Chorraum öffnet [40]. Nicht um eine den Zentralraum durchquerende Tiefenachse handelt es sich in erster Linie dabei, sondern um seine Relativierung im absolutem Raum. Das Quattrocento — man denke an die Entwürfe Lionardo's — schafft dagegen immer neue Gürtel und Zonen um den streng zentralisierten Mittelraum [41].

Die gleiche Vorstellungsweise liegt der Verbindung des Zentralbaues mit dem Langhaus nach dem Typus von Il Gesù zugrunde. Der Vergleich mit der S. Annunciata Alberti's in Florenz oder mit dessen unausgeführtem Projekt für S. Francesco in Rimini, das uns die Medaille Matteo's de Pasti zu rekonstruieren gestattet, deckt wiederum das Entscheidende auf. Im XV. Jahrhundert wird dem Saal des Schiffes eine selbständige Rotunde angefügt. Die Komposition ist als Abfolge verschiedener Raumformen zu verstehen, die nacheinander zur Geltung gelangen. Für Vignola ist dagegen gerade der Blick aus dem Langhaus in den Kuppelraum das Entscheidende. Dieser bildet zwar den Schwerpunkt der Planung, soll aber nicht zentral, sondern exzentrisch betrachtet werden.

Den unmittelbaren Beweis für diese Anschauungsweise geben die gleichzeitigen Deckenfresken. In S. Giovanni in Parma entwirft Correggio auf der Kuppelschale noch eine streng zentralsymmetrische Komposition: am Kuppelfuß sind gleichmäßig verteilt die Apostel gelagert, während genau im Scheitel der auffahrende Christus in kühnstem Skurze erscheint, für einen Standpunkt unmittelbar unter der Kuppel selbst berechnet. Im Dom dagegen, dessen Kuppelfresko wenige Jahre später gemalt wurde, erscheint bereits der Standpunkt gegen das Langhaus verschoben: wir sehen schräg in den aus Wolken und Engelchören gebildeten Ring hinein, so daß er sich uns vorne von außen, hinten von innen darstellt. Der aus der Höhe niederschwebende Engel — man könnte eher von einem Niederstürzen sprechen — erscheint dementsprechend nicht genau im Zentrum und wendet sich von vorne nach rückwärts

Digitized by Google

Maria zu, die — und dies betont vollends die Schrägansicht — am hinteren Rand des Wolkenringes erscheint[42].

Was diese Stilwandlung bestimmt, ist dieselbe Umwertung der Raumvorstellung, dieselbe Loslösung und Verselbständigung des fiktiven Koordinaten-Mittelpunktes des absoluten Raumes vom betrachtenden Subjekt und seine Relativierung in Bezug auf dieses, wie sie der gewaltigen Revolutionierung der Astronomie durch das heliozentrische System des Kopernikus zugrunde liegt.

Aber der Kirchenbau von Il Gesù ist noch in anderem Sinne ein wichtiges Symptom. Er bedeutet den neuerlichen Sieg des Langhauses gegen den Zentralbau. Wie dieser für die Renaissance, ist jenes für den Manierismus bezeichnend. — Im Barock verschiebt sich das Verhältnis wiederum. — Kirchenpolitische Motive spielen jedenfalls mit; war doch der Langhausbau seit altchristlicher Zeit die liturgisch bedingte Grundform des katholischen Kultbaues. Das Langhaus bildet somit ein religiös-liturgisches Programm. Der katholischen Reformation mußte die Rückkehr zu ihm wesentlich sein. Bezeichnenderweise schafft die erste Jesuitenkirche in Rom das Prototyp. — Wie hätte sie wohl Michelangelo gebaut, der darüber mit dem hl. Ignatius selbst in Verhandlungen stand? — So kommt auf diesem Wege, gleich dem Zurückgreifen auf den Thomismus auf dem Trientiner Konzil und dem Aufblühen der katholischen Neoscholastik, mittelalterliche Tradition zu neuem Aufleben. Aber die stilistische Bedeutung dieser Erscheinung liegt tiefer. Was im Kirchenbau die Wiederaufnahme des Langhaustypus, zeigt im Profanbau, vor allem im Städtebau, die Entwicklung weitsichtiger Durchblicke, tiefer Prospekte und weitläufiger Raumfluchten. Schon Michelangelo hatte dies im Sinne, wenn er für den Palazzo Farnese verlangt, daß man beim Eintritt mit einem Blick den Hof, den Brunnen des zweiten Hofes, die Brücke über den Tiber und den Garten am jenseitigen Ufer bis zum Portal an der Lungara übersehen müsse[43]. In der Stadtregulierung Roms durch Sixtus V. wird der Gedanke in den geraden Avenuen mit Obelisken als Blickpunkten im gewaltigsten Maßstab durchgeführt.

Aber die Entwicklung führt noch einen Schritt weiter. Tiefenraum bedeutet immer Unendlichkeit. Die Gotik bringt dieses Gefühl zum höchsten Ausdruck. Der Rückkehr zum Langhausbau im XVI. Jahrhundert muß daher die gleiche Einstellung zugrunde liegen. Palladios venezianische Kirchen, S. Giorgio Maggiore und Il Redentore bedeuten in diesem Sinn noch einen Schritt über den in Il Gesù aufgestellten Typus hinaus: die Chorapsis hinter den Hochaltar öffnet sich in einer Säulenstellung, durch die man in den ungeformten Raum des Betchores hinein blickt: der Innenraum scheint sich der Tiefe nach im unbestimmten Weltraum zu verlieren, er wird zu einem Ausschnitt aus der Unendlichkeit des Alls[44].

*

Digitized by Google

Noch stärker äußert sich die gleiche Tendenz in der Malerei. Die Gotik vermochte die Weite des Raumes, die Fülle der Natur, die Größe der Bauwerke im Verhältnis zum Menschen darzustellen, indem sie die einzelnen Objekte unbekümmert um ihr tatsächliches Größenverhältnis episch aneinanderreihte. Die streng geometrische Bildkomposition der Renaissance mit ihrem einheitlichen Maßstab mußte, wollte man nicht in das gotische Schema zurückverfallen, demgegenüber als eine schwere Fessel empfunden werden. Alles Geschehen ist auf eine verhältnismäßig schmale Reliefbühne zusammengedrängt, die entweder durch eine zur Bildebene parallele Wand abgeschlossen wird, oder hinter der ein mit ihr gar nicht oder nur lose zusammenhängender Hintergrund wie ein Theaterprospekt angeordnet ist. So schließt auf dem Schlachtenbild Paolo Uccello's in London die Waldlandschaft, die wie eine im Hintergrund aufgehängte mittelalterliche Tapisserie wirkt, unvermittelt an die ebene Standfläche und ist gar nicht einheitlich mit dem Vordergrund komponiert; so stehen die weiten Ausblicke auf den Bildern Antonio Pollajuolo's mit dem schmalen Bodenstreifen, auf dem sich die Figuren bewegen, in keinem räumlichen Zusammenhang. Nur allmählich sehen wir das Bild sich vertiefen, Vordergrund und Hintergrund sich zusammenschließen: ein Problem, das überdies noch die folgenden Jahrhunderte lebhaft beschäftigt. (Vgl. Abb. 5.)

Worin die Problemstellung beruht, können wir an einem Beispiel beobachten, das uns zeigt, daß es sich nicht nur um die Vervollkommnung der perspektivischen Darstellung, sondern grundsätzlich um eine Raumerweiterung handelt. Die Abendmahldarstellung der Renaissance von Castagno bis Leonardo da Vinci zeigt den parallel zur Bildebene gestellten Tisch, an dem die Apostel in strenger Reihung oder bewegter Gruppenbildung in einer seichten Reliefschichte angeordnet sind. Unmittelbar über den Köpfen schließt der Raum ab. Wollte man den Zwickel des Schildbogens an der Stirnwand des gewölbten Refektoriums, für das die Darstellung natürlicherweise besonders beliebt war, füllen, so stellte man den Raum oberhalb des Daches dar. Bei Andrea del Sarto's gleichem Vorwurf im Salvikloster in Florenz sehen wir etwas Neues: die Breitenbühne bleibt, aber über Christo und den Aposteln an der Tafel steigt die Rückwand des dargestellten Raumes hoch auf, um im obersten Teil von einer Arkade durchbrochen zu werden, durch die man auf eine Galerie sieht, die sich ins Freie öffnet. Zwei Burschen schauen im Vorübergehen neugierig herab. Das rote Wams des einen lenkt die Aufmerksamkeit auf das genrehafte Motiv. Die Gotik war reich an solchen novellistischen Ausgestaltungen einer Haupthandlung, aber hier bedeutet dieses Beiwerk doch etwas anderes, bekommt durch die Gegenüberstellung eine besondere Bedeutung. Zwischen der heiligen schicksalsvollen Handlung der unteren Zone und der weltlichen flüchtigen Episode des oberen Bildteiles ergibt

Digitized by Google

sich eine eigentümliche Spannung, die durch die kahle hohe Mauer dazwischen noch verstärkt wird. In die Stille und Geschlossenheit des Raumes bricht die Außenwelt herein, über die geheimnisvolle Gemeinschaft in Gott rauscht der Alltag mit seinem unendlich wogenden Getriebe hinweg. Das Entscheidende ist, daß die einzelne Szene nicht isoliert wie in der Frührenaissance, sondern damit in die Unendlichkeit von Zeit und Raum, in die Mannigfaltigkeit der Erscheinungswelt eingefügt wird. Dies war auch in der Gotik der Fall; aber war die Einordnung in der gotischen Malerei durchaus naiv, so wird sie hier zum inneren Gegensatz, wird sie im Sinne der Terminologie Schillers sentimental. So sehen wir schon in den ersten Symptomen, wie das Raumproblem zugleich einen Wandel in der Gefühlsbetonung in sich schließt. (Vgl. Abb. 40.)

Grundsätzlich war die Möglichkeit, bei Festhalten an der Bildeinheit und der Zentralperspektive den Raum zu erweitern, die enge Raumbühne mit dem unendlichen Allraum zu verbinden, durch drei Mittel gegeben: durch den Bildausschnitt, durch die Exzentrizität des Betrachters und durch den Tiefenprospekt.

Der Ausschnitt eines parallel zur Bildebene angeordneten symmetrischen Raumes gibt nur das Dargestellte, er weist nicht über sich hinaus, er fordert nicht zur Ergänzung eines Fehlenden über den begrenzenden Rahmen hinaus auf. Ganz anders beim übereckgestellten Raumausschnitt: was in perspektivischer Verkürzung im Mittel- oder Hintergrund entwickelt werden kann, wird von den Nahformen im Vordergrund über den Bildrand hinausgetrieben und in bildhaft nicht darstellbare Abmessungen gesteigert. Das ist die entscheidende Neuerung der Zwanzigerjahre des Cinquecento.

Aber der Ausschnitt des übereckgestellten Bildraumes bedeutet noch mehr: die räumliche Tiefendiagonale sprengt nicht nur den Rahmen, sondern durchbricht auch die ideelle Bildfläche dem Beschauer zu. Der Raum des Beschauers wird mit dem Bildraum verschmolzen. Wir finden bei Correggio solche Raumdiagonalen mit zwingender Wirkung ausgebildet. In der „Nacht" geht der Blick von der gigantischen Vordergrundfigur des Hirten, die aus dem Bildraum herauszutreten scheint, in den Mittelgrund zu Maria mit dem Kinde und weiter in den Hintergrund auf den hl. Josef zu, um sich in der Weite der nächtlichen Landschaft zu verlieren[45].

Aber dieses Bild bringt noch etwas Neues. In der Früh- und Hochrenaissance liegt der Augpunkt der perspektivischen Konstruktion immer in der Bildmitte; wo er seitlich liegt, handelt es sich fast immer um unmittelbare gotische Nachwirkungen, wie wir dies z. B. bei Fra Angelico finden. In dem Bilde Correggio's liegt er, wie die Stufen zeigen, in der linken Bildhälfte. Der Augpunkt bestimmt aber den Standpunkt des Beschauers. Dieser wird also nach links gedrängt, um von hier aus nach rechts schräg in die Tiefe hineinzublicken. Die Asymmetrie

Digitized by Google

der Bildkomposition und die Exzentrizität der perspektivischen Konstruktion sind ebenso wie die Diagonalkomposition Mittel, das Bild als Ausschnitt erscheinen zu lassen und den Beschauer zu einer räumlichen Ergänzung zu zwingen. Diese Ergänzung ist aber weder als eine Rekonstruktion des Fehlenden aus den im Bilde gegebenen Daten, noch als ein über das Gegebene hinausgehendes Hinzudichten zu verstehen, sondern als grundsätzliche Einordnung des Bildraumes in den unendlichen Gesamtraum, als dessen Ausschnitt jener erscheint.

Auf Correggio's Gethsemane-Bild ist die inhaltliche Darstellung, Christus im Gebet versunken, ganz an den linken Bildrand gerückt und nimmt kaum die Hälfte der Bildfläche ein. Rechts sehen wir nichts als das nächtliche Dunkel des Waldes, in dem wir nur mühsam die schlafenden Jünger entdecken. Durch eine Waldlichtung dringt der Blick in die Tiefe in weite Fernen, in die Unendlichkeit eines im letzten Abendglühen verdämmernden Himmels. Die tiefe Stille der Natur, die Grenzenlosigkeit der Welt läßt die schreckliche Einsamkeit des Gottmenschen in seinem Entschluß zum Opfertod tief erschütternd fühlen. Links oben im Eck, zweifach vom Bildrand überschnitten, rauscht der Engel aus dem Beschauerraum in den Bildraum hinein. In dieser Bewegung aus einem fiktiven Raum vor der Bildfläche in das Bild wird der Raum des Beschauers mit dem Bildraum verbunden, wird dieser nach vorne gegen den Beschauer erweitert, wird der Beschauer selbst in den Bildraum hineingezogen. War der Beschauer in der Renaissance objektiver Betrachter, so wird er hier zum „Mitspieler", er nimmt an dem Geschehnis unmittelbar teil, er erlebt es als gegenwärtig mit. Eine durchaus andere ethische Einstellung des Subjektes spricht sich darin aus, die über das Gebiet der bildenden Kunst hinaus geistig bestimmend wird. (Vgl. Abb. 41.)

Es ist der gleiche Grundgedanke in der Dichtkunst, wenn Girolama Vada, ein Zeitgenosse Correggio's, in seinem religiösen Epos Christias den Leser das Leben Christi als Augenzeugen miterleben läßt. Und für den hl. Ignatius ist dieses sich selbst in das Erlebnis Versetzen ein wichtiges Hilfsmittel der religiösen Betrachtung. Die Exerzitien für die zweite Woche, welche die Geburt Christi zum Gegenstand haben, schreiben vor: „ich soll die Personen betrachten, nämlich unsere liebe Frau, Josef, die Magd und das Kind Jesus, nachdem es geboren worden; und ich soll mich dabei als einen gar armen Menschen ansehen, und mich zu ihrem unwürdigen Diener machen, indem ich auf sie schaue, sie betrachte und bei ihren Bedürfnissen Dienste leiste, als wäre ich selbst zugegen"[46].

Dem gleichen Zweck der Raumerweiterung nach vorne dient das im Manierismus häufig in der Malerei und Reliefdarstellung verwendete Mittel der Überschneidung der Vordergrundfiguren durch den unteren Bildrand, wie z. B. bei Correggio's Madonna mit dem hl. Georg in Dresden oder dem Relief der Papstkrönung von Pietro Bernini am Grabmal Clemens VIII.

Digitized by Google

Das der Renaissance ureigenste Mittel der Raumerweiterung war aber der perspektivische Tiefenprospekt. Die Eroberung der Tiefendimension im Bilde läßt sich im Quattrocento ebenso schrittweise verfolgen wie in der Gotik. Sind bei der Lust des wissenschaftlichen Experimentierens die Kompositionsschemen zu mannigfach, um in eine chronologisch systematische Reihe gebracht werden zu können, sehen wir kühne Vorstöße und in der Tradition befangene Rückschläge nebeneinander, so lassen sich doch die charakteristischen Entwicklungsstufen aufdecken; bei Paolo Uccello die konstruierte Bühne mit einem räumlich gar nicht oder nur lose zusammenhängenden Hintergrund (Schlachtenbild in London); bei Antonio Pollajuolo ein weiter Ausblick, der zwar dem Augpunkt des Bildes entspricht, aber mit der Vordergrundbühne in keinem kontinuierlichen Zusammenhang steht; bei Ghirlandajo eine kontinuierlich nach der Tiefe sich weitende Grundfläche, auf der aber die inhaltlich bedeutsame Szene sich auf einer schmalen Vorderbühne abspielt. Es ist immer wieder zu beobachten, wie auch bei einer folgerichtig konstruierten Tiefenbühne die agierenden Personen sich doch immer in einer seichten, zur Bildebene parallelen Schichte bewegen und gruppiert sind. Selbst in Raffael's Sposalizio ist dieses Schema noch strenge festgehalten. Die perspektivisch vollkommen richtige Darstellung des Tiefenraumes steht doch zu der Reliefkomposition des Vordergrundes in keinem wirklich empfundenen Zusammenhang. Man hat das Gefühl, daß diese Vordergrundfiguren, trotzdem wir die kontinuierliche Tiefenentwicklung des Raumes mathematisch exakt an dem Fließenmuster abzulesen vermögen, nicht zu den kleinen Staffagefigürchen des Hintergrundes in den Raum hineinzugehen vermöchten, daß die ganze Tiefenbühne nicht „praktikabel" sie.

Wir sehen, wie die Konstruktion der lebendigen Anschauung vorauseilt, wie das mathematisch entwickelte Raumschema erst in der Vorstellung erfaßt, erst mit lebendigem Inhalt erfüllt werden muß. In der künstlerischen Entwicklung Raffael's selbst ist der entscheidende Wandel der Auffassung in seinen ersten Symptomen zu beobachten. In der Vertreibung des Heliodor oder im Borgobrand wird zuerst das charakteristische Kompositionsschema des Manierismus entworfen: statt der Breitenbühne die Tiefenbühne, statt der Bewegung parallel zur Bildebene die Bewegung in der Tiefenachse, in das Bild hinein bzw. aus ihm heraus. Dabei ist bei Raffael noch immer die Tiefenentwicklung durch den Einschlag der Breitenbewegung retardiert: beim Borgobrand durch die Vordergrundkomposition und durch die Freitreppe des Petersplatzes, die in Beziehung zur linken Säulenportikus wie ein Querschiff zum Längsschiff wirkt, beim Heliodor durch die starke symmetrische Bindung der beiden Vordergrundgruppen, von der besonders die linke mit Leo X., der hereingetragen wird, die Bewegung parallel zur Bildebene betont. In der weiteren Entwicklung sehen wir, wie die paral-

Digitized by Google

40. Andrea del Sarto, Letztes Abendmahl (zu S. 110)

41. Correggio, Christus am Ölberg (zu S. 111)

Digitized by Google

42. Jacopo Tintoretto, Entführung des Leichnams des hl. Marcus aus Alexandrien (zu S. 115)

43. Jacopo Tintoretto, Kreuzigung in San Cassiano (zu S. 117)

Digitized by Google

lelen Reliefgründe immer konsequenter miteinander verbunden und zu einem Raumkontinuum verschmolzen werden, in dem sich die Aktion der Figuren ungehindert nach allen Seiten entfalten kann. Immer stärker, entschiedener, ausschließlicher sehen wir im weiteren Verlauf der Entwicklung den Bildraum zu einer tiefen Gasse sich umbilden, wobei die Fluchtlinien der skurzierten Architekturen mit einer zwingenden, hinreißenden Bewegungsenergie in die Tiefe treiben.

Aber auch hier wie beim Bildausschnitt und der Exzentrizität handelt es sich nicht nur um ein Darstellungsprinzip, nicht nur um eine Steigerung des Vorstellungsvermögens, sondern um eine durchaus andere erkenntnistheoretische und ethische Einstellung. Schon in den beiden früher besprochenen Bildern Raffael's ist auffallend, daß der eigentliche geistige Mittelpunkt der Handlung, das kausal entscheidende Geschehen, nicht im Vordergrund, sondern im Hintergrund dargestellt wird: im Borgobrand der das Feuer bannende Segen des Papstes, im Heliodorfresko der betende Hohepriester, der die wunderbare Rettung vom Himmel herabfleht. Auch darin ist ein Schema vorgebildet, das für den Manierismus bedeutungsvoll wird. Wie der Hochaltar der christlichen Kirche den Blick- und Zielpunkt der Tiefenbewegung des basilikalen Langhauses bildet, so ist der entscheidende Aktus, die geistige Potenz, aus der sich die Handlung entwickelt, in die Tiefe des Bildraumes gerückt. Das wirksame Geschehen spielt sich nicht in der Raumsphäre des Beschauers ab, sondern ist aus greifbarer Nähe gerückt und distanziert. Die Raumtiefe erscheint nicht als Ausfluß und Ausstrahlung des Vordergrundes, sondern dieser ist die Auswirkung eines in der Tiefe liegenden Kraftzentrums. Die Raumbewegung geht nicht vom Vordergrund, d. h. vom Beschauer, in die Tiefe, der Raum ist nicht Ausschnitt des um den Beschauer als ideelles Zentrum gelagerten Raumes, sondern die Bewegung geht, hat einmal der in die Tiefe gehende Blick das in der Bildtiefe liegende Zentrum erreicht und erfaßt, von diesem nach vorne gegen den Beschauer, der damit zu diesem Zentrum in ein relatives Verhältnis tritt und gleichsam an die äußerste Peripherie des Bildraumes versetzt wird. Das Subjekt steht nicht mehr wie in der Renaissance im Mittelpunkt der im Bilde gegebenen Raumgenese und des inhaltlich dargestellten Geschehens; es wird in den Raum hinausgeschleudert, den es gewissermaßen von außen nach innen, exzentrisch zu dem absoluten räumlichen Bezugsystem betrachtet. Diese Relativität der subjektiven Betrachtung ist aber zugleich auf eine anschauliche und geometrisch bestimmte Formel gebracht. Die Exzentrizität des Beschauers in bezug zum Bildzentrum im ästhetischen Raume entspricht damit in der Malerei dem gleichen Prinzip, das wir in der Architektur, in der Umbildung des Zentralbaues zum Langhaus nachgewiesen haben; und es ist schließlich in Malerei und Architektur das gleiche

Digitized by Google

Grundproblem, das gleichzeitig in der Astronomie zur Umbildung des Himmelssystems führt.

Diese Relativierung des Menschen zum Weltall kommt ebenso im pathetischen Empfinden der pantheistischen Phantasien eines Giordano Bruno zum Ausdruck, indem der Mensch sich in der mystischen Erkenntnis zum Weltall weitet und selbst Teil des Unendlichen wird, wie in der überlegen lächelnden Skepsis eines Montaigne: „Wer hat ihn gelehrt, daß der bewunderungswürdige Umschwung der Himmelsgewölbe, daß das ewige Licht der Leuchten, die über seinem Haupte kreisen, für seine Bequemlichkeit und zu seinen Diensten eingesetzt ist und sich für ihn durch die Jahrhunderte erhält? Gibt es etwas Lächerlicheres, als daß dieses elende und ärmliche Geschöpf, das nicht einmal Herr seiner selbst ist, sich zum Herren über das Universum berufen glaubt, von dem es nicht den winzigsten Teil zu erkennen, geschweige denn zu beherrschen vermag!“ [47]

*

Die gewaltigste Synthese, die kühnste Vollendung der mannigfaltigen Versuche und Bestrebungen dieser Nachrenaissance, das Analogon in der Bildkunst zu der verzehrenden Glut, der himmelstürmenden Gewalt, der Unendlichkeitsträume eines Giordano Bruno bedeutet Tintoretto[48].

Schon in seinen Jugendwerken, in der Auffindung des hl. Kreuzes, ist das grundlegende Schema der Raumkomposition, die in die Tiefe verlaufende „Gasse“, zu erkennen. Den Träger der Raumgestaltung bildet nicht so sehr der architektonische Rahmen, als die Gruppierung der Figuren. Die Zuschauer sind in zwei annähernd parallelen Reihen aufgestellt, die sich vom vordersten Bildrand in die Tiefe erstrecken. Die Eurhythmie der Säulenportikus wird in der gleichmäßigen Reihung der Figuren in strengem Parallelismus wiederholt. Die Figur erhält architektonisch funktionelle Bedeutung. In diesem festumschriebenen Raum vollzieht sich die eigentliche Handlung. Die Tiefenachse wird auch hier durch das am Boden liegende Kreuz und im kühnen Skurz der hingestreckten Frau, an der sich das Wunder der Heilung vollzieht, wiederum betont. In den Bildern der Markuslegende ist dieses Kompositionsprinzip noch entschiedener entwickelt. Die gewaltige Grufthalle, in der sich die Auffindung der Leiche des Heiligen abspielt, mit den in der Höhe der Wand von Konsolen getragenen Sarkophagen, die wie Choretti eines Emporengeschosses vorspringen, gleicht dem Langhaus eines frühbarocken Kirchenbaues. Die Tiefenillusion des perspektivischen Fluchtliniengerüstes wird in ihrer affektiven Wirkung ganz und voll ausgekostet. Gerade in der eindringlichen Monotonie und der ungemilderten Starrheit des

Digitized by Google

Systems liegt das hinreißende Tempo der Tiefenbewegung, die an gotische Kathedralen gemahnt. Wie wir das Bild abzulesen haben, zeigt überdies nachdrücklich der skurzierte Leichnam, der genau in der dem Augpunkt entsprechenden Tiefenachse am Boden liegt. In diesen Raum erscheint nun ganz vorne links der Heilige, von unterem Bildrand leicht überschnitten, als ob er aus dem Zuschauerraum auf die Bühne träte. (Vgl. Abb. 42.)

Die Verknüpfung des Bildraumes mit dem Raum des Beschauers wird in der Entführung der Leiche aus Alexandrien noch weiter geführt. Auch hier die Gasse, die im drängenden Rhythmus der Säulenportikus den Blick gewaltsam in die Tiefe reißt. Die perspektivische Konstruktion ist in dem vertikalen Streifen des Pavimentes, der uns unmittelbar die durch den Augpunkt gelegte Achse gibt, mit deutlicher Absicht klar aufgedeckt. Dieser Streifen weißen Marmors, mit dem in der perspektivischen Verkürzung sich beschleunigenden Rhythmus der eingelegten dunklen Quadrate, in der ganzen Ausdehnung sichtbar und kaum überschnitten, ist allein von einer unerhörten erregenden Eindringlichkeit. Dringt der Blick links ungehindert in die Tiefe, haben wir das Gefühl, in den Platz hineinzuschreiten, so sehen wir rechts den Zug der venezianischen Kaufleute mit dem Leichnam des Heiligen aus dem Bildraum heraus an uns vorüberziehen. In diesem aneinander Vorübergleiten der gegenläufigen Bewegungen wird der Beschauer in das Geschehnis hineingezogen, es ist als ob wir auf der Straße unerwartet Augenzeugen des außerordentlichen Ereignisses würden. Aber die gewaltige Erregung, die diese Raumdarstellung auslöst, liegt nicht allein in der Prägnanz der Tiefenkonstruktion und in der Einbeziehung des Beschauers in das Raumkontinuum — derartiges finden wir auch früher; was hier dem Schema die besondere Gefühlsbetonung gibt, ist vor allem die Exzentrizität. Gerade die architektonische Raumgestaltung mit dem turmbekrönten Bau als Prospekt hätte zur symmetrischen Anordnung gedrängt. Aber mit Nachdruck wird uns in den Pavimentstreifen gezeigt, daß der Augpunkt in das linke Drittel des Bildes verlegt ist. Ist der Tiefenraum der Renaissance stets durch den Beschauer als Fixpunkt eines ideellen Ordinatensystemes bestimmt, ist er gleichsam Auswirkung und Atmosphäre des betrachtenden Subjektes, so ist er hier Ausdruck eines unfaßbaren Unendlichen, in dem der Beschauer selbst nur als Relatives, Zufälliges erscheint. (Vgl. Abb. 42.)

Unendliches ist an sich nicht darstellbar; wodurch es allein darstellbar wird, ist das Bildungsgesetz. Nur in der Funktion vermag ich das Unendliche zu erfassen, nur in der gesetzmäßigen Entwicklung, die ihrem funktionellen Sinn nach unendlicher Fortsetzung fähig ist und zu dieser aus sich heraus treibt. Es ist daher immer nur genetisch als ein Werdendes, als eine Bewegungsrichtung, als eine Reihung darzustellen. In diesem Axiom liegt das der Gotik und dem

Digitized by Google

Manierismus Gemeinsame. Was die beiden Stilprinzipien als verschiedene Entwicklungsstadien unterscheidet, ist die Vorstellungsweise dieser raumerzeugenden Bewegung. In der Gotik ist sie noch durchaus qualitativ, gefühlsmäßig, und gerade dies gibt der gotischen Kunst die stärkere suggestive Kraft; im Manierismus wird sie begrifflich gefaßt, mathematisch formuliert und rationalisiert. Es haftet dieser Kunst etwas Formelhaftes, eine starre Gesetzmäßigkeit an, das sie wie ein kühn gelöstes Rechenexempel erscheinen läßt. So stehen sich auf dem Boden gleicher Problemstellung Gotik und Manierismus wie Intuition und Abstraktion gegenüber.

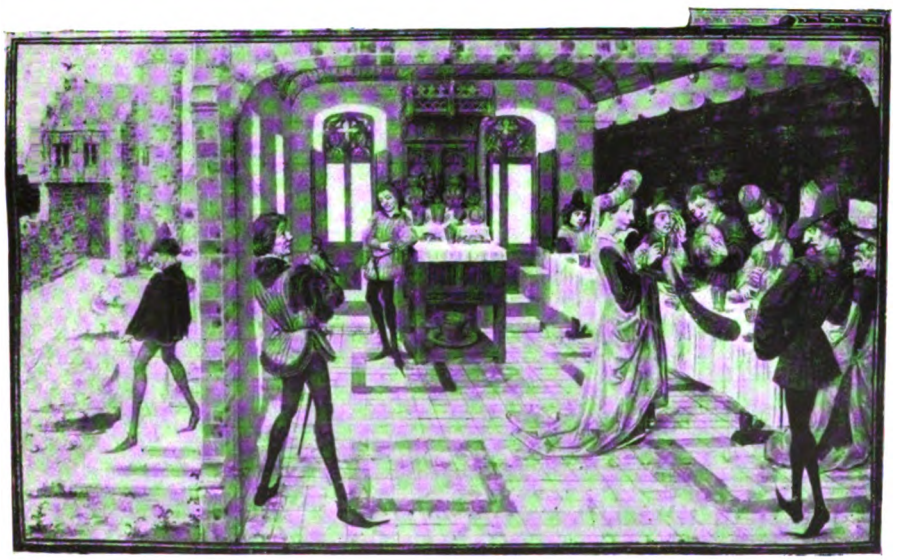
Noch entschiedener ist das Kompositionsprinzip der Exzentrizität in der Hochzeit zu Kana durchgeführt. Der Augpunkt liegt hier genau in der Mitte des linken Drittels des dreiteilig gegliederten Tiefenraumes. Gerade durch die Betonung der streng symmetrischen Lage innerhalb dieses Drittels, die durch das Schema der kassettierten Decke klar aufgedeckt wird, wirkt die Exzentrizität in bezug auf den Gesamtraum umso zwingender. Mit dem konstruktiven Augpunkt wird nun mit einer fast aufdringlichen Präzision der geistige Mittelpunkt des Bildes identifiziert: der Kopf Christi. Knapp über dem Haupt laufen alle Fluchtlinien des Bildes mit Vehemenz zusammen. Durch dieses geistig beherrschende Zentrum, das dem Beschauer die Einstellung aufzwingt, und andererseits durch die Symmetrieachse des Gesamtraums entsteht eine eigentümliche innere Spannung, eine Bipolarität, die nicht nur konstruktiver, sondern auch inhaltlicher Art ist, und die statt dem Eindruck der Ruhe, der Stabilität eine gewisse Erregung im Beschauer hervorruft. Indem das beherrschende geistige Zentrum exzentrisch zum Raum liegt, erscheint dieser als ein Ausschnitt eines ihn umfassenden, übergeordneten Raumsystems. Fühlen wir den Raum an sich als ein in sich Beruhendes, Zentriertes, so erscheint er doch im Verhältnis zum absoluten Raum als etwas Relatives. Die Parallele zur Astronomie wird wieder deutlich fühlbar. (Vgl. Abb. 44.)

Was die Gotik in naiver Form mit ihrem episch diskursiven Verfahren erreichte, wird hier auf eine geometrische Formel gebracht. Die mittelalterliche Malerei stellt, um Gleiches zu erreichen, einfach den Innenraum im Schnitt dar und daneben den Freiraum. Eine Miniatur von Phillippe de Mazerolles [49] aus der zweiten Hälfte des XV. Jhs. vermag beispielsweite den Übergang zu zeigen. Der tiefe Saal mit der seitlichen Tafel in der Tiefenrichtung und der seitliche Augpunkt zeigen das gleiche Kompositionsprinzip wie bei Tintoretto. Und doch ist trotz der versuchten Perspektive die ganze Anordnung, vor allem der Schnitt durch die Mauer und außerhalb dieser der Blick ins Freie, durchaus noch gotisch. (Vgl. Abb. 45.)

Auch die Höhenlage des Augpunktes vermag der Raumdarstellung einen besonderen Ausdruck, eine besondere gefühlsmäßige Betonung zu geben. In der

Digitized by Google

44. Jacopo Tintoretto, Hochzeit zu Kana (zu S. 116)



45. Philippe de Mazerolles, Histoire du bon roi Alexandre (zu S. 116)

Digitized by Google

46. Tizian, Tempelgang Mariä (zu S. 117)

47. Jacopo Tintoretto, Tempelgang Mariä (zu S. 117)

Digitized by Google

Renaissance steht der Beschauer auf der Grundebene des Bildraumes, die der Träger der Perspektivkonstruktion ist. Darin liegt ebenso eine Zentrierung des Bildraumes vom Standpunkt des betrachtenden Subjektes aus, wie in der symmetrischen Anordnung des Augpunktes innerhalb der Bildebene. Wird der Augpunkt im Bilde tiefer, nahe dem unteren Bildrand oder gar unter diesen verlegt, so blickt der Beschauer von unten in das Bild hinauf. Schon in diesem Aufwärtsblicken liegt im Sinne einer subjektiven Wertung der Dimensionen eine starke gefühlsmäßige Betonung, ein sursum corda, wie im Vertikalismus der Gotik. Aus diesem Aufblick von einem tiefen Standpunkt aus ergibt sich aber auch eine andere Beziehung des dargestellten Naturausschnittes im Luftraum: die Figuren heben sich vom Himmel ab, das Irdische ragt in den unendlichen Weltenraum hinein (Kreuzigung Christi in San Cassiano — vgl. Abb. 43).

An dem Vorwurf des Tempelganges Mariä können wir die Wandlung in der Darstellung von Mensch zur Welt in typischer Weise beobachten. Der Grundgedanke, den die Gotik wie der Manierismus aus der schönen Legende herausholt, ist der Gegensatz des kleinen zarten Mägdleins zur dräuenden Größe der sie umgebenden Welt, einer Welt, die gleichsam mit den Augen des Kindes gesehen ist, das wunderbar Erhabene dieser Kinderseele in ihrer grenzenlosen Einsamkeit, in ihrer Größe und in ihrem naiven Selbstvertrauen. Wir sehen im Bilde Taddeo Gaddi's, wie die Gotik gerade durch den Mangel eines einheitlichen Maßstabes diesen Größenkontrast unmittelbar darzustellen vermochte, wie das Gebäude des Tempels trotz der Kleinheit der Darstellung gerade dadurch, daß es in seiner Gänze dargestellt wird, vor der Gestalt des Kindes gewaltig aufzuragen scheint [50]. Die Schwierigkeit, die sich für die Renaissance aus der geometrischen Raumkonstruktion ergibt, deckt eindringlichst die Komposition Tizian's auf. Um den Gegensatz der kleinen Maria mit der gewaltigen Freitreppe zum Ausdruck zu bringen, muß er mit dieser fast die Hälfte des Bildes ausfüllen. Die tote, leere Treppenwange wird nur notdürftig durch eine Staffagefigur gedeckt. Erst der Manierismus vermag dem Problem wieder gerecht zu werden. Wie ein Sektor des Erdballs wölbt sich bei Tintoretto die runde Freitreppe mächtig vor unseren Blicken. Der Augpunkt liegt genau im unteren Bildrand, die Figuren der hl. Maria und des Hohenpriesters heben sich in gewaltiger Isolierung vom Himmel ab, einige Köpfe, die Spitze eines Obeliskes ragen von jenseits der Treppe herauf: wir ahnen eine unendliche Weite dahinter, eine geheimnisvolle, unsichtbare Welt. (Vgl. Abb. 46 u. 47.)

Ein andermal hebt uns der Künstler wieder in die Lüfte: von einem überirdischen Standpunkt im Himmelsraum sehen wir auf die den Blicken entschwindende Erde herab mit Christo von gewaltigen Engelsfittichen in himmlische Höhen getragen (Himmelfahrt Christi in der Scuola di San Rocco). Die

Digitized by Google

Grundfläche verliert als Basis des Raumaufbaues ihre konstitutive Bedeutung. In den Schlachtenbildern des Dogenpalastes ist eine durchgehende horizontale Bezugsebene überhaupt nicht mehr vorhanden und in der Marter der Heiligen in San Giorgio Maggiore ist im Wirbel der Bewegung in den sich überschneidenden, einander durchdringenden, zersplitternden Raumdiagonalen nicht einmal die Vertikale als Vergleichsachse festgehalten. Selbst das aufgerichtete Kreuz und der Palmstamm sind schräg geneigt und schneiden den seitlichen Bildrand im spitzen Winkel an. Der Raum ist in Bewegungsenergien aufgelöst; jedes absolute, in sich ruhende Raumsystem ist angesichts der Unendlichkeit sinnlos. Hier ist im Kunstwerk anschaulich geworden, was Nicolaus von Cues mit scholastischer Dialektik zu erweisen suchte, was Giordano Bruno in einer dichterischen Vision aus dem kopernikanischen Himmelssystem gefolgert hatte: die Relativität aller Ortsbestimmung.

Hält Tintoretto dabei grundsätzlich an der Linearperspektive fest, so zerreißt Greco die unbequeme Fessel und nimmt den ansteigenden Grund des Mittelalters wieder auf. In der „Entkleidung Christi" ist die Isokephalie, der Ausgangspunkt und das Grundprinzip der Renaissancekonstruktion seit Masaccio, fallen gelassen, und wie auf einem gotischen Bilde sind die Köpfe im dichten Gedränge übereindaner angeordnet.

Erst jetzt war das mittelalterliche Erbe auf Grund einer neuen Weltbetrachtung so weit verarbeitet, um eine Basis zu schaffen, auf der systematisch-produktiv weitergebaut werden konnte.

*

Neben dieser, vor allem für Italien maßgebenden Entwicklungslinie, die an der Geometrisierung des Raumes festhält, deren treibende Kraft sich an der Dynamik der Fluchtlinien, an der Tiefenentwicklung und dem räumlichen Aufbau der Körperformen entzündet, wächst im Norden der Manierismus in stetiger Berührung mit der spätgotischen Formenwelt, in immer erneutem bewußtem Zurückgreifen auf die noch lebendige Vergangenheit unmittelbarer aus der mittelalterlichen Tradition hervor. Aber auch hier mußte das ekstatische Gefühl des unendlichen Raumkontinuums, das hingebungsvolle Entzücken an der unerschöpflichen Fülle der Erscheinungswelt als Ausfluß des allmächtigen, allgütigen Schöpferwillens erst eine innere Wandlung der Vorstellungsweise durchmachen, sich an der Gesetzmäßigkeit eines rationalisierten Weltbildes in seinen Grundvoraussetzungen neu orientieren und aufbauen, um zu den letzten Folgerungen seiner Problemstellungen zu gelangen. Erst durch die Renaissance erfüllt sich die Gotik.

Digitized by Google

Vielleicht das Seltsamste und Unerhörteste in der Entwicklung der mitteleuropäischen Malerei des XVI. Jahrhunderts ist die Landschaft. Auch die Gotik kannte die Landschaft, auch sie hat mit unendlicher Liebe die Natur in ihrer wunderbaren Mannigfaltigkeit nachgezeichnet; aber niemals war die Landschaft Selbstzweck, immer war sie nur Umwelt und Folie menschlichen oder göttlichen Geschehens. Aber auch dort, wo der malende oder schreibende Dichter vom Wege der Erzählung abschweifend sich spielerisch auf blumigen Wiesen, in stillen Hainen, an heimlichen Weihern, mit einer paradiesischen Fülle von Getier, neugierig von einem zu andern eilend, verliert, ist dieses Stück Natur, das er uns zu schildern versucht, nicht eine Landschaft in dem besonderen Sinne der Renaissance. Es ist eben vielmehr ein Stück Natur, oder noch richtiger die Natur schlechthin, die hier dargestellt wird; nicht ein bestimmtes, in sich geschlossenes, individuell charakterisiertes Landschaftsbild, sondern möglichst viel, möglichst alles nebeneinander, Wiese und Wald, Fluß und See, Ebene und Berge, Städte und Burgen, kurz jene ganze verwirrende Fülle, die eben den Begriff Natur ausmacht. Und so ist das ganze doch nur eine meist recht wahllos und willkürlich zusammengetragene Menge von Einzelheiten. Erst im Ablesen dieser idealen Landkarte, im Abschreiten dieser weitläufigen Gaue wird Raum daraus[51]. (Vgl. Abb. 48.)

Die Landschaft der nordischen Renaissance und des Manierismus ist etwas ganz anderes. Sicherlich wurzelt sie in dem gleichen kosmischen Naturempfinden, sicherlich führt sie noch lange gewisse überkommene konventionelle Darstellungsmittel mit, und doch ist sie nicht unmittelbar aus diesen Vorstufen abzuleiten. Was sie grundsätzlich hievon unterscheidet, ist die einheitliche Raumvorstellung. Die Renaissancelandschaft ist ein bestimmter realer Naturraum, ist Raum an sich. Das ist das Unerhörte, daß man in der reinen Landschaftsmalerei zur reinen Raumdarstellung in der Malerei gelangt. Sie ist ein Stück Erdenraum, in dem wir uns bewegen können, den wir durchschreiten können, sie ist ein Stück unseres Lebensraumes. Darin besteht die eigentümliche suggestive Wirkung der reinen Landschaft, daß sie nicht Raum für bestimmte agierende Figuren ist, sondern Raum, den wir geistig selbst bevölkern, immer irgendwie ein Ich-Raum. In diesem Sinne ist die reine Landschaft gemalte Architektur, indem sie ebenso mit Bergen und Felsen und Bäumen Raum schafft, begrenzt, gestaltet, wie diese mit Mauern. Die Architektur ist immer Gestaltung unserer eigenen Umwelt, des uns umgebenden, unseren Lebensfunktionen dienenden Gehäuses. Und das ist ihrem Wesen nach in der Illusion des Bildes die Landschaft. Es ist bezeichnend, daß ungefähr gleichzeitig mit der Landschaftsmalerei und in steter Parallelentwicklung die Architekturmalerei als eine neue Bildgattung ihren Aufschwung nimmt[52]. Sie ist nur eine andere Seite desselben Problems, des Grundproblems der Renaissance. (Vgl. Abb. 49.)

Digitized by Google

Was sich die in den Figuren zentrierte Raumdarstellung und die architektonische Gestaltung des Innenraumes erst mühsam erkämpfen mußte, die Kontinuität des Raumganzen, ist der Landschaft an sich in weit höherem Maße eigen; sie ist immer Raumausschnitt, weist immer weiter über sich hinaus. Sie vermag daher unmittelbar aus dem Mutterboden der Gotik kraftspendende Säfte in sich aufzunehmen. Aber all das muß neu verarbeitet werden; immer wieder sucht sie in der perspektivischen Raumkonstruktion neuen Rückhalt, an ihr das Auge zur Einheit der Raumvorstellung übend und erziehend. Darin liegt die große pädagogische Bedeutung der italienischen Vedutenmalerei, jener aus der Perspektive entwickelten idealen Landschaftskomposition, die selbst dem größten Landschafter des Manierismus, einem Pieter Brueghel, zur Schulung diente[53].

Von dieser Umwertung des Naturraums ausgehend, vollzieht sich aber auch eine grundsätzliche Änderung der Stellung des Menschen zur Natur. Im frühen Mittelalter kam die landschaftliche Umgebung nur insoweit zum Ausdruck, als sie für die Handlung als notwendiges Requisit in Betracht kam, etwa der Baum im Sündenfall, oder insoweit als sie die für die Erzählung wichtigen Szenerien und deren Wechsel zu markieren hatte. Die landschaftliche Darstellung bleibt bis ins hohe Mittelalter hinein Staffage des Figurenbildes. Im modernen Landschaftsbild ändert sich dieses Verhältnis grundsätzlich; sofern nicht auf die Darstellung von Mensch und Tier ganz verzichtet wird, werden sie Staffage. Diese Staffage in dem uns geläufigen engeren Sinne ist erst eine Errungenschaft des XVI. Jahrhunderts. Der Mensch geht in der Natur auf, geht in ihr als selbständige individuelle Potenz unter: der Mensch selbst wird ein Stück Natur.

Diese Entwicklung verläuft nicht geradlinig und einzeilig; lange erhält sich ein innerer Zwiespalt, sei es, daß die Landschaft als Hintergrund der figuralen Komposition hinzugefügt, sei es, daß die Staffagefiguren in diese hineingestellt erscheinen wie in den mythologischen und biblischen Darstellungen der heroischen Landschaft. In der neuen Einstellung lag aber doch das Problem, Erfüllung heischend, inbegriffen. Die Vorstellung der Raumkontinuität mußte auch die Körperformen in ihrer Begrenzung auflösen, die einzelne Erscheinungsform als diskrete Größe mußte in der Gesamterscheinung aufgehen. Das war die letzte, zwingende Konsequenz des Zusammensehens.

Diese Simultaneität des Sehens beherrscht in wechselvoller Problematik seit der Renaissance die Geschichte der abendländischen Malerei. Eine Lösung konnte in dreifacher Richtung gesucht werden: die Relativität von Körper und Raum konnte entweder in den Bewegungsenergien der Körper selbst zum Ausdruck gelangen — dies war der Weg, den der florentinisch-römische Manierismus einschlug —, sie konnte in der visuellen Einheit zu Tage treten, im farbigen Gesamtton wie in der venezianischen und spanischen Malerei oder im Helldunkel

Digitized by Google

eines Caravaggio; sie konnte schließlich im Gegensatz zu diesen formalistischen Lösungsversuchen, die dem romanischen Volkscharakter näher lagen, in der Vereinheitlichung des Weltbildes selbst gefunden werden.

Auch in der Entwicklung des Naturgefühls zeigt sich der gleiche entscheidende Wandel, der sich in der Vorstellung von Natur und Welt in der Renaissance vollzogen hat. Wenn in der mittelalterlichen Mystik aus der Verinnerlichung und Gefühlsvertiefung des religiösen Empfindens ein neuartiges Naturgefühl erwuchs, so war dieses doch von ganz anderen Vorstellungen bestimmt als im XVI. Jahrhundert. Es ist die unendliche Liebe zu einer jeden Kreatur, die humilitas und pietas, als Hauptforderung eines gottergebenen Lebens, die den heiligen Franz von Assisi geschwisterlich mit der Natur verknüpft, die ihn in dem Bilde, das uns der heilige Bonaventura entwirft, wie einen christlichen Orpheus von den Tieren der Wildnis umgeben, erscheinen läßt [54]. Immer ist es das liebevolle Verhältnis zum einzelnen Individuum, das selbst Sonne und Mond, Wind, Wolken, Wasser und Feuer persönlich als Schwestern und Brüder anspricht, das gleiche Eingehen auf die einzelnen, dinghaft isolierten Erscheinungsformen, wie dies für die gotische Malerei charakteristisch ist [55].

Was dagegen das mystische Naturempfinden der nordischen Renaissance bestimmt, ist die Vorstellung der Natur als Totalität, der Welt als eines einheitlichen, beseelten Wesens, wie sie uns bei Agrippa von Nettesheim entgegentritt. Es ist das harmonische Entsprechen, das Bezogensein des Einen auf das Andere und des Einen auf das Ganze, so daß „wie auf einer Laute beim Berühren einer Saite alle anderen mitschwingen", was das Einzelne zum Ganzen eint, es im Ganzen aufgehen läßt [56]. Was diesem Naturgefühl seine besondere Eigenart gibt, ist das Erlebnis des Raumes und der Simultaneität alles Seins, in dem es begründet ist. Indem diese Simultaneität nicht nur als passive räumliche Bestimmung gefaßt, sondern zu einer aktiven Wechselwirkung verlebendigt wird, wird sie zur „Sympathie aller Dinge". Das bedeutet grundsätzlich etwas anderes als die demütige Liebe eines heiligen Franz von Assisi oder Antonius von Padua zur Kreatur. Es ist das Gefühl der strukturellen Einheit des Weltbildes, welches Anorganisches und Organisches, Fels und Baum, Tier und Mensch, Erde und Himmel als Erscheinungsformen des gleichen Urgrundes, als Äußerungen eines einzigen Lebensvorganges zusammenfaßt. Vielleicht den stärksten Ausdruck findet dieses Naturgefühl, das auch das Niedrige und Abstoßende mit einschließt, und es als Natur betrachtet, in der intuitiven Therapie des Theophrastus Paracelsus.

Nur aus dem Studium der Natur kann die Medizin ihre Erkenntnis gewinnen. „Die Medizin ist nichts anderes als eine große, gewisse Erfahrenheit" [57]. Für diese auf die Totalität gerichtete organische Vorstellungsweise ist auch die Krankheit ein natürlicher Prozeß, gleichsam ein halb geistiges, halb körperliches Lebe-

Digitized by Google

wesen, eine Art von Schmarotzertier mit eigenen Lebensvorgängen; und ebenso liegt die heilende Kraft in der Natur; der Arzt kann sie nur anregen und fördern. Und in genialer Vorausahnung der modernen Asepsis schreibt er in seiner „Großen Wundarznei": „So der Arzt vermeint, er seyn der, der da heile, so verführt er sich selbst und erkennet seine eigene Kunst nicht .... Das Heilsame, das im Menschen ist, heilet allein die Wunden; halt sie sauber und beschirms von den äußeren und zufallenden Feinden. Also werden alle Wunden geheilt" [58].

So bestimmt eine auf der Vorstellungsweise der Renaissance begründete neue Einstellung zur Natur das Vorstellungsleben bis ins Alltägliche. Hierin hat letzten Endes die bedeutsame Verschiebung in der Wahl der gegenständlichen Vorwürfe, wie sie sich vor allem in der niederländischen Malerei zeigt, ihren Urgrund. Nicht darum allein handelt es sich, daß das Unbedeutende, Gemeine oder Häßliche als Träger ästhetischer Werte in Form und Farbe artistische Bedeutung erhält, sondern daß es als naturhaft empfunden auch in gegenständlicher Hinsicht eine Umwertung erfährt.

Auf dieser organischen Synthese der Erscheinungswelt, auf diesem Rekurs an das Leben als Urphänomen beruht die Kunst eines Pieter Brueghel, wie sie uns Dvořák in ihrer bisher unerkannten Größe und Tiefe enthüllt hat [59]. Natur und Mensch stehen sich weder als Requisit und Akteur, noch als Raum und Staffage gegenüber; sie sind als Einheit gesehen und empfunden. In den Monatsbildern vom Jahre 1565 und in den gleichzeitigen Jahreszeiten gelangt dieses Naturgefühl zu tiefstem, gewaltigstem Ausdruck. „Nie früher im ganzen Verlaufe der Kunst ist das Untrennbare des ganzen natürlichen Daseins so tief empfunden und so überzeugend dargestellt worden. Die Melancholie der absterbenden Natur und die sturmbewegten Anzeichen ihres Wiedererwachens, die stille Trautheit des Winters und die strotzende Fruchtbarkeit der Erntezeit, die atmosphärischen Erscheinungen, die dünne bleiche Winterluft, die schwere, lichtgesättigte des Sommers, die Poesie des Abends, die Bodenformation, die Berge und Täler, Fluren und Wege, die Vegetation unter dem Einfluß der Jahreszeiten, das stille Dorf und die Menschen, die darin wohnen, ihr Tagwerk, Lust und Leid — all dies ist eins, ist die Natur, ist die Bewegung, ist der Lebensprozeß." (Dvořák.)

Die Atavismen, die auf die Wurzeln dieser Naturauffassung in der mittelalterlichen Tradition zurückweisen, sind vor allem in der mittleren Periode, etwa in den Kinderspielen oder im Kampf des Fasching mit den Fasten leicht aufzuweisen: nicht nur in der Bildkomposition mit dem hohen Standpunkt des Betrachters, von dem sich ein weiter, klarer Überblick über die räumliche Entwicklung der Grundebene ergibt, sondern vor allem in der ungehemmten Lust zu fabulieren, in der Fülle des Geschehens, die in einem Bilde eingefangen wird, in dem bunten, wirren Durcheinander, den hundert witzigen Einfällen und zwin-

Digitized by Google

genden Beobachtungen, die schier unerschöpflich in dem Bilde uns lesen lassen, wie wir in einem Märchenbuche blättern, in der Durchdringung des Raumes mit Inhalt, mit Bewegung und Leben zeigt sich das Gemeinsame mit der Gotik. Und doch liegt ein entscheidendes Erlebnis dazwischen, das all dem Übereinstimmenden einen neuen Sinn verleiht, ohne dem Brueghel aus der Gotik nicht ableitbar ist. In der Gotik waren die Einzelerscheinungen nur wechselseitig verbunden, nur zwischen diesen, mögen die Fäden noch so kreuz und quer sich spinnen, gab es Beziehungen. Das Ganze war nur in diesen Beziehungen gegeben, nur in ihnen vorhanden. Alle Relation ist im Grunde genommen linear, eindimensional, wie die Zeit, in deren Ablauf der Bildraum entsteht. Hier ist alle Einzelheit zum Ganzen in Beziehung gesetzt. Dieses Ganze ist als der Raum, der alles umfaßt und in sich schließt, das Primäre; nicht als bloß geometrischer Raum, als abstrakte Konstruktion, wie im Süden, sondern als qualifizierter Raum, als organisches Weltganzes, aus dem jedes Bild nur einen Ausschnitt bietet, in dem aber doch als pars pro toto das All als der Urgrund der individuellen Erscheinungswelt ganz enthalten, in dem es Voraussetzung und Beziehungssystem ist. Dieses qualitative Raumempfinden ist es, was den Norden vom Süden im wesentlichen scheidet, was ihm, von den gleichen Grundlagen ausgehend, neue Entwicklungsmöglichkeiten eröffnet. Diese Synthese des Raumes war aber doch wiederum nur möglich durch die simultane Betrachtung, durch das Zusammensehen, durch die Vorstellung und Vorstellbarkeit des Raumes als konstitutive Erkenntnisform der objektiven Welt, mit der Italien im wahren Sinne des Wortes mit einem genialen „Blick" schicksalsvoll die Zukunft der abendländischen Kultur bis in unsere Gegenwart bestimmt hat. Daß man den Raum als das Primäre, als das a priori empfand, war das entscheidende Gemeinsame, daß man diese Raumvorstellung gefühlsmäßig beseelte und pantheistisch ausdeutete, das Besondere, das in der Naturphilosophie eines Böhme und Paracelsus und in der Entwicklung von Brueghel bis Rembrandt gestaltbestimmend wurde.

Erst an Hand der geometrischen Konstruktion des Raumes vermochte die mittelalterliche komplexe, räumlich-zeitliche Vorstellung sich zur zwingenden Raumeinheit zu klären. So berichtet Karel van Mander von Matthijs Cock, daß er der Erste gewesen sei, der die Landschaft in einer besseren Manier dargestellt hätte auf die neue italienische oder antikische Art[60]. So enge Brueghel geistig mit Jan van Eyck, mit den Brüdern von Limburg und Jean Pucelle zusammenhängt, so ist seine Raumkomposition doch ohne Italien nicht denkbar. Wenn er auch von seiner Studienreise nach dem Süden, die ihn bis Neapel und Messina geführt hatte, zurückkehrt, scheinbar unverändert in seinem künstlerischen Wesen, unbeirrt und unberührt von den Eindrücken in der Fremde, so hat er doch mit anderen Augen sehen gelernt, wenn er auch seinen vlämischen Landschaften und

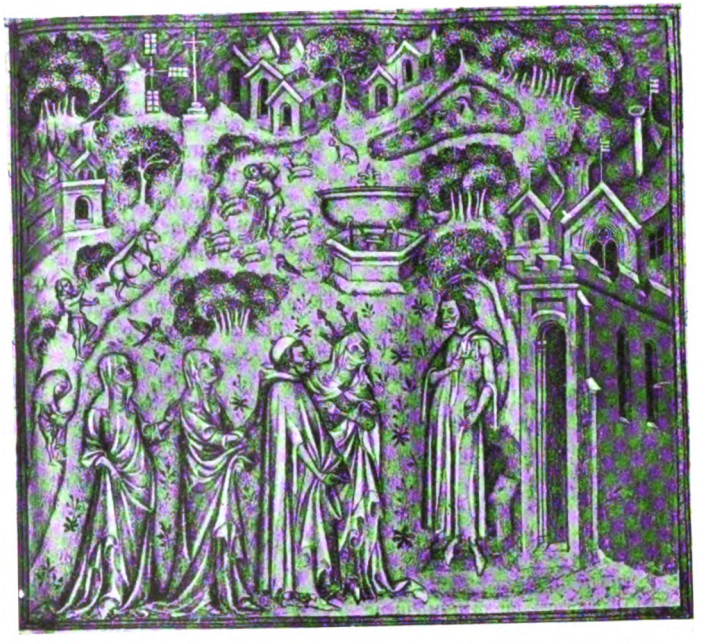
Digitized by Google

Bauern treu blieb. Immer wieder sehen wir ihn auf italienische Kompositionsschemen zurückgreifen, seine Raumvorstellung daran zu klären und zu festigen. Dvořák hat auf den Zusammenhang zwischen der Bauernhochzeit und Tintorettos Gastmahl zu Kana hingewiesen, hat die italienischen Kompositionsgedanken in der Anbetung der hl. drei Könige aufgedeckt[61]. Aber auch in der Landschaft läßt sich die perspektivische Raumkonstruktion der tiefen Gasse, wie sie für den italienischen Manierismus im allgemeinen und Tintoretto im besonderen so charakteristisch ist, nachweisen. Das Erntebild aus der Stichfolge der Jahreszeiten von 1570[62] zeigt das Schema in voller Strenge, den breiten aus dem Vordergrund in die Tiefe führenden Weg, links von dem noch in Halmen stehenden Kornfeld begrenzt, rechts von der sitzenden Rückenfigur, dem stehenden Mann mit dem Fruchtkorb, den gemähten Kornschwaden, die in gerader Reihe den Boden bedecken, den beiden in die Tiefe schreitenden Bauern und zwei Bäumen. Selbst die leichte Exzentrizität — eine Verschiebung des Augpunktes nach rechts —, wie wir sie bei Tintoretto beobachtet haben, weist auf italienische Kompositionsprinzipien. Der links in das Bild hineinschreitende Schnitter betont die Tiefenbewegung ebenso wie der trinkende Bauer rechts — eine ganz italienisch-manieristisch komponierte Figur — mit den skurzierten Beinen und der den Bildrand überschneidenden Sense, der in der von ihm ausgehenden Bewegung die Bildebene durchbricht und Bild- und Beschauerraum verbindet. (Vgl. Abb. 50.)

Freier ist das gleiche Schema in der sicher der letzten Periode angehörenden Komposition des Überfalles verwendet, die nur in einer Kopie erhalten ist[63]. Aus dem Wald im Vordergrund führt schnurgerade ein holperiger Fahrweg in die unendliche Weite der Ebene hinaus. Wieder bestimmen die Fluchtlinien der tief eingeschnittenen Wagenspuren die Raumkomposition; der Augpunkt ist leicht nach rechts aus der Bildmitte verschoben; der rechte Straßenrand durchschneidet eindringlich als vertikale Konstruktionsachse das Bild. Wir sehen hier unmittelbar, wie sich die wunderbare Weite der Landschaft der Spätzeit, die so unmittelbar gefühlsmäßig empfunden wird, wie bei dem „Vogeldieb" oder dem „Mönch und die Welt" sich an der perspektivischen Konstruktion herausgebildet hat, wie der an ihr geschulte Blick, wie die in der geometrischen Raumkonstruktion fundierte Vorstellungsfähigkeit die Grundvoraussetzung war für dieses neue umfassende Naturgefühl, in dem sich die Unendlichkeit des Weltalls offenbart. (Vgl. Abb. 51.)

In der grundsätzlich anderen Beziehung — früher vom Einzelnen zum Einzelnen, jetzt vom Einzelnen immer wieder zum Ganzen — vollzieht sich aber auch eine durchgehende Wandlung der inhaltlichen Bedeutung, der ethischen Einstellung. Das Gewimmel der Einzelfiguren bedeutet nicht im sukzessiven Ablesen einen zeitlichen Ablauf, ein Nacheinander, es wird vielmehr zum gleichzeitigen Geschehen, zur Darstellung der simultan überblickten Menge in ihrer durch-

Digitized by Google



48. Maître aux boqueteaux, Poésies de Guillaume de Machaut
(zu S. 119)

49. Albrecht Altdorfer, Landschaft
(zu S. 119)

Digitized by Google

50. Pieter Brueghel d. Ält., Sommer, Stich (zu S. 124)

51. Kopie nach Pieter Brueghel d. Ält., Überfall (zu S. 124)

Digitized by Google

einanderflutenden Bewegung. Von den Kinderszenen, den Sprichwörtern und dem Faschingsbild zum bethlehemitischen Kindermord, der Bauernhochzeit und der Kirmeß ist diese fortschreitende Entwicklung deutlich zu verfolgen. Zwar wird die Bewegung der Masse noch immer in Einzelaktionen aufgelöst, aber diese einzelnen Motive werden zueinander in harmonische Beziehung gesetzt, die Fülle der Ereignisse wird gleichsam in einer vielstimmigen Fuge zusammengefaßt. In der Bildeinheit ist der Querschnitt durch die ganze Breite des dahinflutenden Lebensstromes gegeben. Durch Gleichräumigkeit und Gleichzeitigkeit wird die Beziehung der individuellen Einzelvorgänge aus einer bloßen Relation des Neben- und Nacheinander zu einer Gegenüberstellung, zur inhaltlichen Kontrapost. Das genrehafte Detail mittelalterlicher Bilder, das die dramatischen Szenen umgibt, ist seinem Wesen nach nur Ausmalung der Umgebung, Charakterisierung der Szenerie, Darstellung des Raumes an sich, in dem sich die Szene abspielt. Es steht zu dieser in keiner inneren inhaltlichen Beziehung, wir müssen uns hüten, moderne Reflektionen in diese spielerische Kompletierungsfreude einer naiv schaffenden Phantasie hineinzutragen und eine „sentimentalische" Kontrastwirkung darin zu suchen. Bei Brueghel dagegen ist der Gegensatz gewollt, ist er bewußter Stimmungswert. Es ist die Erhabenheit der allumfassenden Einheit, des zeitlichen Ablaufes, in dem dieselbe Minute Leben und Tod, sorglose Freude und verzweifelten Schmerz, grausame Brutalität, starres Pflichtgefühl, stumpfe Gleichgültigkeit, naive Ahnungslosigkeit in einem umfaßt. In diesem beziehungslosen Nebeneinander der Gegensätze, in ihrem scheinbar zufälligen Zusammentreffen, in dieser Komplexität des Lebens, wie sie sich in einem einzigen Augenblick darstellt, liegt die ungeheure zwingende Lebenswahrheit dieser Bilder. Es ist dasselbe Wirklichkeitsgefühl, die gleiche Evidenz der Realität, die den Dramen Shakespeare's eignet. Wir können an der Wandlung der kompositionellen Bedeutung der burlesken Episoden die gleiche grundsätzliche Umdeutung beobachten wie in der komplettierenden Darstellung in der Malerei. Im mittelalterlichen Mysterium waren sie Zwischenspiel, Zäsur, Selbstzweck. Mochten sie auch inhaltlich lose mit der dramatischen Handlung verknüpft sein, innerlich standen sie doch zu dieser in keiner Beziehung. Es ist die gesunde, ungebrochene Lebenskraft, die naive Bereitheit des Gemütes, Gegensätzliches unbeirrt in sich aufzunehmen, zu lachen und zu weinen, zu begraben und zu schmausen, ohne den Versuch zu machen, die Gegensätze zu verbinden, als Einheit zu fassen, es ist das seltsam Ungemischte der Gefühlsgegensätze, das uns die mittelalterliche Dichtkunst so fremd und doch wieder so groß erscheinen läßt. Bei Shakespeare sind Haupt-, Nebenhandlung und Episode unter einem Aspekt gesehen. Nicht um die inhaltliche Verknüpfung handelt es sich dabei, sondern um die geistige Synthese, um die kontrapunktliche Bindung der selb-

Digitized by Google

ständigen Handlungen, um den einheitlichen Ausdruck der Fülle und Breite des Weltenlaufes.

In dieser geistigen Einheit der nordischen Naturauffassung wird der Mensch, sein Schicksal, seine Leiden und Freuden am unendlichen Weltgeschehen gemessen. Wenn Menschenherzen brechen, wenn Menschenleben untergehen, was bedeutet es? Die Welt geht weiter ihren unbeirrten Gang, Winter und Sommer wechseln im unendlichen Kreislauf — „und der Himmel blauet ewig — ewig".

Damit erhält die Landschaft in ihrer Beziehung zur menschlichen Handlung einen neuen tieferen, ethischen Sinn. In ihr spiegelt sich das Allumfassende, das Bleibende, das über allem Menschenschicksal Erhabene des unendlichen Weltalls. Sie ist der Raum schlechthin als das Bleibende, Ewige, Zeitlose, als das Principium individuationis.

Was aus Brueghel's Bildern spricht, ist der gleiche Grundgedanke wie in den Worten Montaigne's: „Wer sich das große Bild unserer Mutter Natur in seiner ganzen Erhabenheit vergegenwärtigt, wer in ihrem Antlitz eine allgemeine und beständige Mannigfaltigkeit sieht und in ihm nicht nur sich selbst, sondern ein ganzes Reich nur wie einen winzigen feinen Punkt erblickt, der allein bemißt die Dinge nach ihrer wahren Größe"[64].

Digitized by Google

4. Kapitel

DAS ZEITPROBLEM IN DER BILDENDEN KUNST

Bisher haben wir die Vorstellungsweise, die der Weltbetrachtung in Kunst und Wissenschaft zugrunde liegt, vor allem in ihrem räumlichen Aufbau beobachtet. Aber schon dabei haben wir gesehen, daß die räumliche Vorstellung mit der zeitlichen untrennbar verknüpft ist. So hat sich die Gotik als komplexe raum-zeitliche Vorstellungsweise gezeigt, in der das Räumliche nur in der zeitlichen Abfolge erfaßt werden kann, so ist die Abstraktion von Raum und Zeit, zu der die Renaissance den Grund gelegt hat, erst dadurch gegeben, daß der Raum in seiner Gesamtheit als gleichzeitig vorgestellt wird. Um aber das Problem der sukzessiven und simultanen Vorstellung allseits zu erhellen, müssen wir es noch im besonderen auch hinsichtlich der Zeit untersuchen.

So wollen wir nochmals mit einer neuen Fragestellung an die Bildkunst herantreten. Das Problem der Zeit tritt in ihr als Darstellung der Bewegung auf. Stellt die Bildkunst ein bloßes Sein dar, so ist ihre Darstellungsweise in bezug auf die Zeit dem Dargestellten gleichartig, daher ist auch hier eine Sinnestäuschung möglich. Soll die Bildkunst einen Bewegungsvorgang darstellen, so ergibt sich sofort ein innerer Widerspruch, indem die Darstellung dauernd, unveränderlich, das Dargestellte vorübergehend und veränderlich ist. In dieser Antinomie liegt ein Grundproblem der Bildkunst. Es ist Aufgabe der Aesthetik, es systematisch zu untersuchen, die Voraussetzungen und die Möglichkeiten einer Bewegungsdarstellung klarzulegen. Hier handelt es sich nur darum, das Problem als solches festzustellen und seine historische Bedeutung für die Kunst des Mittelalters und der Renaissance in Betracht zu ziehen.

In der altchristlichen Kunst ist eine seltsame Reduktion der Bewegungsmotive gegenüber der Antike zu beobachten. An Stelle der Darstellung der Handlung selbst tritt die bloße Darstellung der handelnden Personen und ihrer Requisiten. Diese aktionslose Nebeneinanderstellung allein ergibt durch die gedankliche Verknüpfung das Bild des Vorganges.

Betrachten wir ein Beispiel. Saxl hat gezeigt, wie der Mithrastypus aus der Darstellung der Schlachtung des Stieres als eines konkreten Ereignisses zu einem Symbol wird, bei dem Mithras zwar noch die stereotype Stellung des Stiertöters

Digitized by Google

behält, der Zusammenhang der Handlung aber, die Einheit des Bewegungsmotives immer mehr gelockert wird [1]. Hat der Gott bei den alten hellenistischen Darstellungen, wie es die Handlung fordert den Blick auf den Stier gerichtet, um den tötlichen Hieb zu vollziehen, so wird er später zur Frontalfigur, die nur symbolisch den Gestus noch beibehält.

An den altchristlichen Sarkophagen sehen wir dicht gedrängt in strenger, statuarischer Frontalstellung die Figuren aneinander gereiht. Eine Verknüpfung durch eine Handlung ist meist überhaupt nicht zu erkennen. Erst dem diskursiven Ablesen löst sich die gleichförmige Reihe in Gruppen, die Gruppen in szenische Bilder auf: so wird die Reihe gleichförmiger Figuren z. B. zu einem Bildzyklus des Lebens Christi oder seiner alttestamentarischen Prototypen. Die Darstellung der Örtlichkeit schwindet vollkommen und wird nur durch die Wiedergabe weniger Objekte angedeutet, die für die Erzählung unerläßlich sind, wie der Baum im Sündenfall oder beim Einzug Christi in Jerusalem mit dem Zöllner Zachäus, der Stall bei der Geburt Christi und das Grabmal bei der Auferweckung des Lazarus. Es kann sogar die Hauptperson als selbstverständlich überhaupt weggelassen werden und bloß der für die Handlung wichtige Gegenspieler oder die für diese charakteristischen Gegenstände wiedergegeben werden. So wird in der Katakombenkunst die Heilung des Gichtbrüchigen nur durch diesen, wie er sein Bett davon trägt, dargestellt, wogegen Christus fehlt, und das Speisewunder überhaupt nur hieroglyphenhaft durch Brotkörbe und Fische symbolisiert. Wird die Hauptperson dargestellt, so sind die Nebenfiguren der Handlung zumeist im kleineren Maßstab gehalten und sinken so zu bloßen Attributen der Hauptpersonen herab. Die erläuternden Bewegungen sind auf ein Mindestmaß beschränkt und erscheinen ebenso wie die Figuren isoliert und zu einem Symbol erstarrt. So hebt Abraham in der Opferszene in frontaler Ruhestellung das Messer hoch, den Blick von Isaak abgekehrt, den er mit der Linken am Haarschopf faßt [2]. Noch beim Abraham von Donatello und Rosso am Domkampanile von Florenz wirkt dieser seinem Wesen nach frühmittelalterliche Typus nach. Auch hier ist die Handlung zum Symbol, die Gestalt des Isaak zum kennzeichnenden Attribut des Erzvaters geworden; ein Akt von höchster dramatischer Bewegung ist zur Daseinsform, im wahren Sinne zum Standbild erstarrt. In der läßig herabhängenden Rechten mit dem Opfermesser ist nicht eine bestimmte Phase des Bewegungsvorganges festgehalten, etwa das Herabsinken der Hand nach dem Eingreifen des Engels, ebenso wie der Griff der Linken in die Locken des Knaben und der seitliche Blick nach dem Engel nicht tatsächliche Vorgänge wiedergeben, sonder nur als symbolische Beziehungen zu betrachten sind. Die Bewegung ist mit Absicht zugunsten der statuarischen Wirkung unterdrückt. Was im frühen Mittelalter Vorstellungsform des Geschehens war, wird hier in bewußtem Gegen-

Digitized by Google

satz zu der neuen Bewegungsdarstellung der Renaissance, wie wir sie z. B. in Donatello's Salome-Relief sehen, zum ästhetischen Kunstmittel. Für Donatello handelte es sich dabei nicht um die Wiedergabe des Vorganges, wie ihn die Wettbewerbsarbeiten Ghiberti's und Brunelleschi's zeigen, sondern um die Darstellung einer Einzelfigur, die denen der Propheten gleichwertig an die Seite gestellt werden kann.

Mit jener Reduktion der Handlung in der altchristlichen und frühmittelalterlichen Kunst geht aber eine andere Entwicklung parallel. Auch hier hat Saxl auf die entscheidende Erscheinungsform hingewiesen [3]. In der Entwicklung der Dialogdarstellung zeigt sich umgekehrt die inhaltliche Ausdeutung der bloßen Gegenüberstellung als Handlung. Zwei nebeneinander stehende Figuren werden nicht mehr bloß als isolierte Erscheinungen verstanden, sie werden notwendig inhaltlich mit einander verknüpft, und die ergänzende Phantasie des Beschauers stellt eine innere Beziehung her und setzt diese gedanklich in Handlung um. Auch diese Erscheinung können wir durch das ganze Mittelalter verfolgen; es braucht bloß auf die berühmten Prophetengestalten der Chorschranken des Georgenchores in Bamberg hingewiesen werden.

Die symbolische Darstellungsweise des frühen Mittelalters kennt ihrem Wesen nach nicht die Darstellung von Bewegung im Sinne der Wiedergabe der einheitlichen Phase eines Bewegungsvorganges. Die Handlung ergibt sich immer erst aus der gedanklichen Verknüpfung durch den Beschauer, dem nur die Bildzeichen geboten werden. So wird im Uta-Evangeliar der hl. Erhard die Messe zelebrierend dargestellt, indem in symmetrischer Anordnung zu beiden Seiten der Frontalfigur rechts der assistierende Diakon, links der Altartisch mit Kelch und Hostie abgebildet werden [4]. Die bloße Gegenüberstellung der Figuren wird zum Ausdruck ihrer Aktion. Indem sie einander zugekehrt oder abgekehrt sind, drücken sie ihr durch die Handlung bedingtes Verhältnis aus, das vom Betrachter einerseits nach den im Bilde selbst gegebenen Indizien, wie Attributen oder szenischen Versatzstücken, oder andererseits durch die Beigabe der Schrift im besonderen ausgedeutet wird. Die beiden Bewegungsrichtungen können auch, um eine doppelte Beziehung auszudrücken, in einem komplexen Motiv zusammengefaßt werden, indem ein Sichwegbewegen mit einem Sichumwenden verbunden wird. So wird z. B. Abraham dargestellt, wie er mit Isaak auf den Berg zuschreitet, um das Opfer zu vollbringen und zugleich zurückblickt zu den Eselwärtern, mit denen er angekommen ist, als ob er ihnen noch eine Weisung geben wollte. Dabei deutet er erklärend mit der Hand nach dem Holzbündel, das dem Esel aufgebürdet ist [5]. Durch dieses Janusmotiv, wie man es füglich nennen könnte, werden zwei entscheidende Phasen der Handlung, Ankunft und Opfer rückblickend und vorausblickend gedanklich miteinander verknüpft. Diese Kör-

Digitized by Google

perwendung bedeutet aber vielfach gar nicht eine konkrete Bewegung der Person, als die sie in dem angeführten Beispiel immerhin aufgefaßt werden kann, sondern ist bloß ein Darstellungsmittel des Künstlers, um einen inhaltlichen Bezug der Figuren zueinander zu versinnlichen, ja vielfach überhaupt nur Ausdruck der Bewegtheit der Figur schlechthin, wie dies auch bei den Handbewegungen zu beobachten ist. Schon bei einer Darstellung, wie z. B. der Verführung Josefs durch Potiphars Weib, bei der Josef forteilt und sich nach ihr umwendet, ist die Bewegung nur als ein Hinweis auf die Ursache des Wegeilens zu verstehen, als ein sinnbildliches Ausdrucksmittel des kausalen Zusammenhanges [6]. Ebenso stellt auf dem Bilde der Geburt des Johannes im Antiphonar von St. Peter in Salzburg die eine Magd, die nach Elisabeth zurückblickt und auf Zacharias mit der Hand weist, die engere Beziehung zwischen den beiden Hauptfiguren her [7]. Sehr deutlich wird diese interpretierende Bedeutung der Bewegungsmotive in einer französischen Miniatur einer Collectio decretorum [8], welche die Schlichtung eines ehelichen Zwistes darstellt: in der Mitte sitzt der „Ehebandverteidiger" mit ausgebreiteten Armen als Gestus der Versöhnung, während zu beiden Seiten Mann und Frau scheinbar nach verschiedenen Seiten wegeilen, wobei der Mann zum Richter zurückblickt. Es handelt sich hier nicht um die Wiedergabe eines bestimmten Bewegungsvorganges, sondern nur um ein bildhaftes Symbol, dem auch die Symmetrie der Anordnung als Ausdrucksmittel dient (vgl. Abb. 27, 52 u. 53).

Wie die Bildkomposition nur jene Objekte darstellt, die für die Handlung von entscheidender Bedeutung sind, so werden auch die Bewegungsvorgänge auf wenige Motive beschränkt, die zum Verständnis der Handlung unerläßlich sind. Diese typischen Bewegungsmotive werden nicht in ihrer konkreten Erscheinungsform wiedergegeben, sondern durch schematische Bildzeichen, gleichsam durch ein Sigle bezeichnet. Aus der symbolisch begrifflichen Bedeutung dieser Bildzeichen erklären sich auch Darstellungen, die gegenständlich aufgefaßt, widersinnig erscheinen und nur als Bilderschrift zu verstehen sind. So wird bei der Darstellung des Tempelbaues im Psalterium aureum von St. Gallen der am Dache beschäftigte Arbeiter einfach in die Luft gestellt, dabei aber doch eine rudimentäre Bodenfläche angedeutet [9], der Fall Babylons in der Bamberger Apokalypse dadurch angedeutet, daß die Häuser auf die Dächer gestellt werden [10], und im Antiphonar von St. Peter in Salzburg bei der Verbildlichung des Traumes Jakobs die auf der Leiter herabschreitenden Engel mit dem Kopf nach unten gezeichnet [11]. Wie lange sich diese Darstellungsweise erhält, beweist ihr Vorkommen an der Fassade der Abteikirche in Bath, die unter Bischof Oliver King (1495 bis 1503) begonnen wurde. Auf diese Weise wird das Auslangen mit einer geringen Anzahl stereotyper Bildschemata gefunden, wobei ein und dasselbe Bildzeichen nach dem besonderen Zusammenhang im Bilde ganz verschiedene

Digitized by Google

Bewegungsvorgänge oder seelische Motive ausdrücken kann. So wird z. B. die Ausfallsstellung, ein beliebtes Bewegungsmotiv antiker Kampfszenen, das variiert auch dem Stier tötenden Mythras zugrunde liegt, ebenso für ein Laufen als für die Bewegung des Schnitters oder des Säemanns verwendet [12]; und in ähnlicher Weise dient auch das Motiv der Proskynesis als Simile für verschiedene Bewegungsvorgänge [13]. (Vgl. Abb. 54.)

Das gleiche gilt auch für die Ausdrucksbewegungen, wie den Gestus der Trauer, mit der unter das Kinn und an die Wange angelegten Hand, der aus der Antike übernommen, in stereotyper Formulierung sich durch das ganze Mittelalter erhält [14]. In der hellenistischen Überlieferung haben auch jene leidenschaftlich pathetischen Bewegungsdarstellungen ihre Wurzel, die vor allem in der „karolingischen Renaissance" stärker hervortreten, wie im Utrechtpsalter und den Elfenbeinreliefs der Luithardt-Gruppe, später im Tragaltar des Roger von Helmwartshausen und den Fußbodenmosaiken von S. Gereon in ihrer Weiterentwicklung zu verfolgen sind. Seltsam unvermittelt stehen diese weitausladenden Bewegungsmotive in ihrer erstarrten Schematisierung als antike Relikte neben den ruhigen Daseinsformen, den substantiellen Symbolen mittelalterlicher Vorstellungsweise, die ihrerseits auf orientalische Einflüsse zurückzuführen sind. Ungemischt, weil ihr Gegensatz überhaupt nicht als wesentlich empfunden wurde, laufen diese beiden Ströme der Überlieferung nebeneinander her, und wirken sich noch in der Frührenaissance, wie Warburg [15] gezeigt hat, als unvermittelter Gegensatz christlicher und antiker Weltanschauung aus.

Deutlich zeigt sich die symbolische Bedeutung der mittelalterlichen Bewegungsdarstellung in den Handgebärden, die Amira in einer verdienstvollen Arbeit auf Grund der Bilderhandschriften des Sachsenspiegels eingehend untersucht hat [16]. Auch hier können wir wie bei den Stellungsmotiven beobachten, daß ein Gestus keineswegs immer als konkrete Bewegung der dargestellten Person zu verstehen ist, sondern vielfach nur als ein Ausdrucksmittel des Zeichners, eine Anleitung für den Betrachter zu verstehen ist: In diesem Sinne ist vor allem die hinweisende Gebärde von Wichtigkeit; es soll damit der Blick des Beschauers auf einen Gegenstand oder ein Zeichen hingelenkt werden, d. h. es wird die deutende Bewegung des Zeichners oder des Erklärenden auf die dargestellte Person übertragen. So weist z. B. der Richter auf eine Ziffer oder ein Zeichen, das eine gesetzliche Frist festsetzt, um anzuzeigen, daß er sie bestimmt hat; so deutet ein Schöffe auf den toten Landrichter, um den lebenden an das zu erinnern, was unter seinem Vorgänger geschah. Wir haben hier das unmittelbare Analogon für das hinweisende hic der tituli. Damit ist auch die Möglichkeit gegeben bildlich den Inhalt einer Rede darzustellen, indem die Redegebärde der einen Hand mit einer hinweisenden, befehlenden oder abweisenden der anderen verbunden

Digitized by Google

wird, wobei beide Bewegungen nicht als ein simultanes Gebärdespiel gedacht sind, sondern sogar verschiedenen Phasen im Ablaufe der Handlung angehören können. Amira führt dafür zahlreiche Beispiele an. Diese Zeichensprache lebt noch bis in die Spätgotik und Renaissance fort, wie etwa bei Lucas van Leyden [17] oder Aldegrever [18] und findet ihren gewaltigsten Ausdruck — nunmehr aber durchaus als momentane Bewegung des seelischen Affektes — in Lionardo's Abendmahl.

Diese Symbolik der Stellung und Gebärde war aber dem Mittelalter nicht nur ein bildkünstlerisches Ausdrucksmittel. Die gestuum solemnitas hat in der Liturgie, im Rechtsformalismus und Hofzeremoniell im Rittertum und Minnedienst und bis zu den Volksbräuchen hinab die Lebensformen in entscheidender Weise bestimmt und beherrscht. Daher kann auch die Grenze zwischen der symbolischen Darstellung eines Vorganges und der Darstellung eines symbolischen Vorganges nicht scharf gezogen werden. Es ist die gleiche Denk- und Vorstellungsform, welche im Leben zu mimischen Symbolen führt, wie in der Bilddarstellung zu zeichnerischen Symbolen: eine mythische Denkform, bei der die Erscheinungen als Träger symbolischer Beziehungen ihre reale Bedeutung transzendieren, und bei der sich umgekehrt das ganze geistige Leben in symbolischen Zeichen konkretisiert.

Mit dem Wandel von der substantiellen Vorstellung des romanischen Stils zur funktionellen der Gotik vollzieht sich auch eine Verschiebung in der Darstellung der Bewegung. Entwickelt sich das Bild der romanischen Zeit aus der Nebeneinanderstellung von Bildzeichen gleich Schriftzeichen, die im Ablesen miteinander verknüpft werden, beruht also das genetische Moment vorwiegend in der Vorstellungsverknüpfung, so werden in der Gotik die Einzelformen selbst zu einem Werdenden, zu einem Bewegten. Die gotische Bewegung ist nicht Darstellung von Bewegtem, sondern bewegte Darstellung. Die ganze objektive Formenwelt wird in einer stets erneuten Genesis gewissermassen fließend. Das Substrat der gotischen Umgestaltung im Sinne der Bewegtheit bilden nicht jene auf antike Bewegungsmotive zurückgehenden Exempla handwerklicher Überlieferung, sondern die in der altchristlichen Tradition wurzelnden Daseinsformen ruhig nebeneinandergestellter Standfiguren. Die Grundform der Bindung bleibt dieselbe: die Einzelfigur ist nicht als handelnd, sondern nur als Träger der Handlung dargestellt: ein Engel neben Maria gestellt bedeutet die Verkündigung; kaum ist in der Bewegung der Engelsfigur eine Aktion im Sinne der dargestellten Szene zu beobachten. Aber in der bewegten Bildung liegt doch eine Kraft, die in einer neuen Art die Einzelformen verknüpft und verbindet. In den bewegten Linien, in den Drehungen der ausgebogenen Körper fühlen wir ein Herüber- und Hinüberspielen, ein sich Suchen und Meiden [19]. Wir müssen dabei sicherlich

Digitized by Google

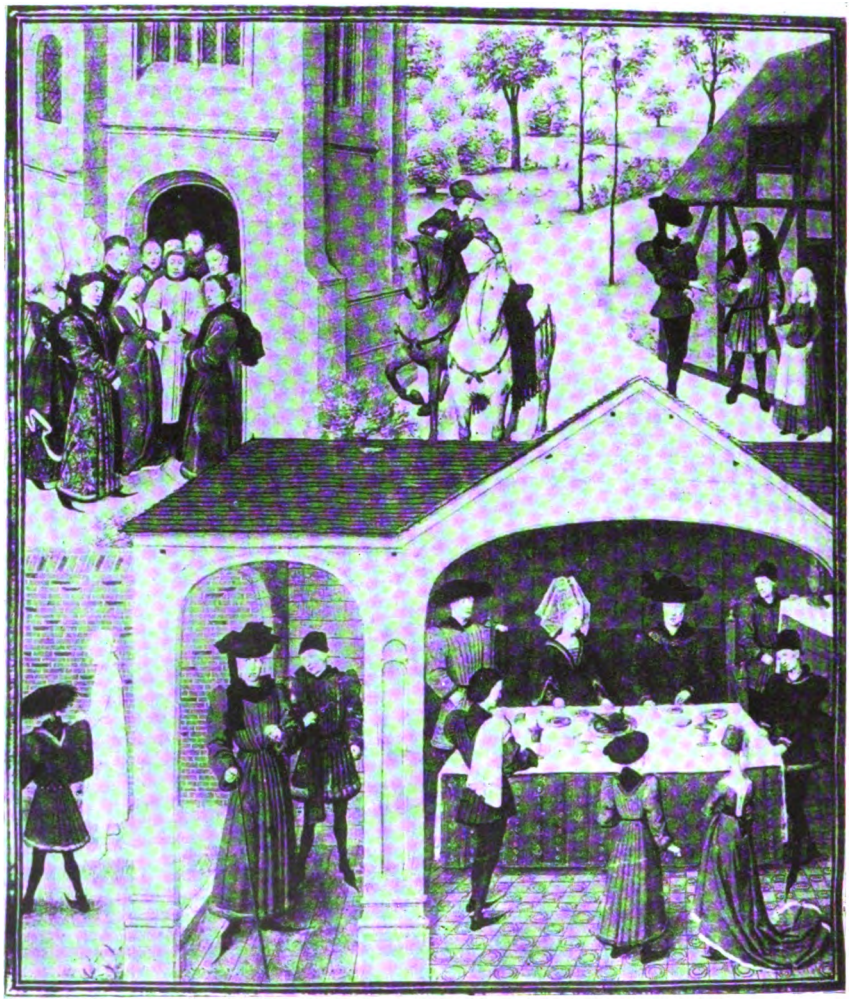
52. Maître aux boqueteaux, Bible de Jean de Sy, Abraham und Isaak (zu S. 130)

Links 53. Collectio decretorum, Schlichtung eines Ehestreites (zu S. 130)

Rechts 54. Antiphonar von St. Peter in Salzburg, Traum Jakobs (zu S. 130)

Digitized by Google

55. Maître aux boqueteaux, Bible de Jean de Sy, Rebekka am Brunnen (zu S. 133)



56. Jean Mansel, Fleur des histoires, Der Graf von Salerno verstößt Griseldis (zu S. 134)

Digitized by Google

vorsichtig sein, nicht mehr hineinzutragen als die Zeit selbst darin fand, die bewegte Form, wie es unserer Auffassung entspräche, durchwegs als Körperbewegung der dargestellten Figur, als Reflex ihres individuellen Wollens und Fühlens zu deuten. Die gotische Bewegung geht nicht von der Darstellung der Bewegung aus, sondern ist ein allgemeingültiges Darstellungsprinzip; die bewegte Figur ist im gleichen Sinne bewegt wie die tektonischen Formen der Baukunst. Aber diese Bewegungslinien mußten doch auch für die damalige Zeit ein neues Substrat der Einfühlung abgeben. Die bewegte Linie als formales Element mußte notwendig auch irgendwie als Ausdrucksfaktor der Körperbewegung mitempfunden werden. Wenn bei der Darstellung Rebekkas, die dem Knechte Abrahams am Brunnen den Krug reicht — um als Beispiel eine französiche Miniatur aus der Mitte des XIV. Jhs. heranzuziehen[20] — der vorgeneigten Stellung des Trinkenden als Gegenbewegung die geschwungene Körperlinie des Mädchens entspricht, so liegt tatsächlich ein der Gotik geläufiges Standmotiv der Figur Rebekkas zugrunde; aber in dem besonderen Zusammenhang erhält es doch eine tiefere Bedeutung: in dem Zurückneigen des Körpers, in dem leicht geneigten Kopf, in der zur Brust erhobenen Rechten liegt eine keusche Zurückhaltung, eine mädchenhafte Befangenheit, die doch vom Künstler mitgefühlt und gewollt sein muß. Was aber der Deutung ihre Berechtigung gibt, sind die gleitenden Übergänge, die in der weiteren Entwicklung zu Bewegungsmotiven überleiten, deren Auffassung als Ausdrucksbewegung nicht mehr zweifelhaft sein kann. (Vgl. Abb. 55.)

Daß genetische Formbildung und Bewegungsausdruck im inhaltlichen Sinne zusammenfließen, daß bewegte Form und Bewegungsdarstellung nicht zu trennen sind, eben das ist das Entscheidende. Gerade damit wird das Wesen der Gotik aufgedeckt. Für eine Vorstellungsweise, der die ganze Sinnenwelt nur als ein Werden, sich Bilden und Gestalten faßbar ist, muß auch jede grundsätzliche Unterscheidung zwischen Ruhe und Bewegung schwinden. Die Frage, ob wir eine gotische Figur als Darstellung einer Ruhelage oder einer Körperbewegung aufzufassen haben, wird damit gegenstandslos. Erst die Renaissance stellt ein Sein nicht als ein bildhaftes Symbol einer ideellen Existenz wie der romantische Stil dar, sondern konkret als einen räumlich und zeitlich determinierten Zustand.

In der Verschmelzung von bewegter Form und Bewegung als Darstellungsinhalt liegt auch das eigentlich Komplexe, Vieldeutige gotischer Bewegungsmotive, wie sich das besonders in der Spätzeit äußert. Die Bewegung ist nicht eine bestimmte, eindeutige Körperaktion, sondern ein in der allgemeinen Bewegung und Bewegtheit des ganzen Körpers gelegener Ausdruckswert. Was damit gemeint ist, möge wieder ein Beispiel zeigen. Wenn in einer Miniatur zur Griseldislegende in Jean Mansel's Fleur des histoires[21] der Graf, der seine Gattin um sie zu prüfen, arm wie sie gekommen, nur mit einem Hemd bekleidet, fort-

Digitized by Google

geschickt hat, von ihr abgewendet dasteht, wie im Begriffe, ins Haus zurückzukehren, und doch wieder als ob er unentschlossen innehielte, so scheint der ganze innere Kampf geheuchelten Trotzes und wahrer Liebe, die bange Erwartung, wie sie die Probe bestehen werde, der Schmerz, ihr wehe zu tun, der Wunsch, sie zurückzurufen, in einer Bewegung zusammengefaßt. Legen wir da nicht zu viel hinein? Das Kunstwerk ist doch das, was es uns sagt. Was der Künstler im Schaffen selbst gefühlt, gedacht, bleibt immer unerforschlich — selbst Künstlerbekenntnisse sind trügerisch. Aber bezeichnend bleibt doch eines: nehmen wir die Figur des Grafen aus dem Bildganzen, aus dem erzählenden Zusammenhang heraus, so fällt jene Interpretation in sich zusammen. Die gleiche Stellung könnte in einer anderen Verbindung eine ganz andere Bedeutung haben. Erst die Verknüpfung der dargestellten Einzelheiten, erst die Gegenüberstellung des Grafen mit der rührenden Gestalt der Griseldis, erst der im Bilde beschlossene ethische Inhalt gibt der an sich unbestimmten, vieldeutigen Bewegung ihren besonderen Sinn. (Vgl. Abb. 56.)

So bleibt das Grundprinzip der Bewegungsdarstellung im Verlauf des Mittelalters doch dem Wesen nach das gleiche: immer handelt es sich darum, daß erst aus der Beziehung und Verknüpfung der Bewegungsausdruck im Sinne einer Handlung sich ergibt. Es bedurfte einer grundsätzlich andern Vorstellungsweise, den Bewegungsvorgang als Ortsveränderung im Raum in einer bestimmten Phase seines zeitlichen Ablaufes zu fassen. Die Voraussetzung hiefür brachte das simultane Sehen der Renaissance.

Alberti's Bemühen, die unendliche Mannigfaltigkeit der Bewegungen unter Zugrundelegung eines antiken Einteilungsschemas in sieben Bewegungsarten zu registrieren, nach oben und unten, nach rechts und nach links, von dort hieher und von hier dorthin und schließlich im Kreise, ist gerade in seiner nicht spekulativen, sondern rein praktischen Anwendung als Behelf für den schaffenden Künstler bezeichnend für das Bemühen, die Bewegung zu einem Raumsystem in Beziehung zu setzen [22]. Den ersten sechs Bewegungsarten liegen ja deutlich die drei Dimensionen des Raumes, jede nach ihrer zweifachen Richtung doppelt genommen, zugrunde. Der Sinn des Alberti'schen Systems für den Künstler kann daher nur der sein, jede Bewegung ihrer Richtung nach zu den Hauptachsen des Raumes in Beziehung zu bringen und damit räumlich zu fixieren.

Das gleiche Streben nach einer Rationalisierung der Bewegungserscheinung spricht sich in Lionardo's Einteilungsprinzipien aus: „Die Bewegungen der lebenden Wesen sind von zweierlei Art, entweder sie sind Ortsbewegung oder Aktionsbewegung. Ortsbewegung ist es, wenn sich das lebende Wesen von einem Ort zum andern begibt, Aktionsbewegung ist die, welche der tierische Körper an sich ausführt, ohne seinen Standort zu wechseln" [23]. Der Einteilungsgrund ist

Digitized by Google

ein rein äußerlicher, ob sich der ganze Körper von der Stelle bewegt oder nur einzelne Körperteile bei gleichbleibendem Standort sich bewegen. Notwendig muß er auch aus Orts- und Aktionsbewegungen zusammengesetzte Bewegungen annehmen. Wie er konkret die verschiedenen Bewegungsmöglichkeiten in diesem Sinne untersucht und in das Schema einzuordnen sich bemüht, zeigt die Bemerkung, das Rudern wäre eigentlich keine zusammengesetzte Bewegung, sondern eine einfache Aktionsbewegung, denn die Aktionsbewegung, die der Mensch beim Rudern ausführt, mengt sich nicht mit einer durch die Bewegung des Menschen selbst bewirkten Ortsveränderung, sondern diese letztere wird durch die Bewegung der Barke bewerkstelligt" [24].

Aber seine Systemisierungsversuche gehen noch weiter. Die Orts- wie die Aktionsbewegungen selbst werden neuerlich unterteilt; so stellt er einfache Körperbewegungen auf, wie z. B. Beugung nach vorne, nach hinten oder querüber ausgeführt, und sucht nun die komplizierteren Bewegungen aus diesen einfachen zusammenzusetzen [25]. Der Gedanke Alberti's erhält in dieser Analyse der Körperbewegung seine praktische, anatomisch begründete Ausgestaltung. In gleicher Weise geht er über Alberti hinaus, wenn er die Ortsbewegungen nicht nur nach ihrer räumlichen Determinierung, sondern mechanisch als Wirkung der Schwerkraft zu verstehen sucht. Jede Bewegung ist für Lionardo die Folge der Aufhebung des Gleichgewichtes und wird durch eine Verschiebung des Schwerpunktes hervorgebracht. „Denn es bewegt sich nichts, ohne daß es aus seinem Gleichgewicht herauskommt" [26]. Und weiter: „Ein Körper, der sich von selbst fortbewegt, wird dies umso schneller tun, je weiter sich das Zentrum seiner Schwere vom Zentrum seiner Stütze entfernt" [27]. Daraus wird nun auch die Folgerung für die Bewegungsdarstellung gezogen. Es ergibt sich daraus unmittelbar, daß die gehende oder laufende Bewegung eines Menschen dadurch veranschaulicht werden kann, daß „sein Schwerpunkt über die Mitte des Fußes hinaus, der auf der Erde ruht" [28], zu liegen kommt. Eingehend werden die verschiedenen Möglichkeiten der Schwerpunktverschiebung bei verschiedener Geschwindigkeit der Bewegung, bei Gegenwind, beim Tragen von Lasten, beim Ziehen, Stoßen, Schleudern, Springen untersucht.

Bildet die Schwerpunktverlegung das Grundproblem der Ortsbewegung, so ermöglicht das Hebelgesetz die Rationalisierung und Mechanisierung der Aktionsbewegung. Jede Körperaktion ist anatomisch auf die Bewegung eines in einem Glied drehbaren Körperteils durch die Kontraktion eines Muskels zurückzuführen. Wesentlich ist dabei die Entfernung der Ansatzstelle des Muskels vom Gelenk, da diese den Hebelarm darstellt. Daraus schließt nun Lionardo [29] vom mechanischen Standpunkt durchaus folgerichtig, daß z. B. die Kraft des Oberarms im an sich Ziehen größer sein müsse als im von sich Schieben oder Stoßen,

Digitized by Google

da die Ansatzstelle der Sehne des Biceps an der Speiche vom Ellbogengelenk weiter entfernt ist als der kurze Ellbogenfortsatz (Olecranon), an dem der Triceps ansetzt. Auch bei der Aktionsbewegung wird wieder versucht, die Gesamtbewegung des Körpers auf einzelne einfache Gelenksbewegungen zurückzuführen und sie aus diesen zusammenzusetzen. Ja, Lionardo fordert geradezu, daß eine Bewegung nicht als einfache, sondern als komplexe Bewegung des ganzen Körpers dargestellt werde; so dürfe einer, der sich zufällig umwendet, nicht so dargestellt werden, daß sich „die Füße und alle Glieder zugleich nach der Seite hin bewegen", d. h. daß er mit dem ganzen Körper eine einheitliche Drehung vollführe, sondern die Wendung muß im Körper ausgeführt erscheinen, sie muß, wie es Lionardo ausdrückt, „auf vier Gelenke verteilt werden, nämlich auf das Fuß-, Knie-, Hüft- und Halsgelenk" [30].

Damit erhält das seit dem hohen Mittelalter beliebte Bewegungsmotiv des Sichzurückwendens — man denke an die Portalfiguren von Moissac oder die Bamberger Propheten — das sich bis in die Spätgotik erhalten hat, eine neue konkrete Bedeutung und wissenschaftlich anatomische Begründung.

Die unendliche Fülle der Bewegungserscheinungen wird ganz im Sinne der Einstellung der Kunsttheorie der Renaissance auf die unendliche Variabilität der objektiven Bewegungsmöglichkeit einerseits und auf die subjektiven Betrachtungsmöglichkeiten andererseits zurückgeführt. „Es ist unmöglich, daß je ein Gedächtnis alle die Ansichten oder Veränderungen irgend eines Gliedes jedes beliebigen Tieres aufbewahren könne. Wir werden hiefür am Beispiel einer Hand den klaren Beweis liefern. .... Mit jeder Stelle der Fortbewegung des Auges verändert sich für dieses Ansicht und Figur der Hand und werden dies auch ferner tun, wenn das Auge ganz im Kreis um die Hand herum bewegt wird. Das Gleiche wird auch die Hand, wenn sie sich erhebt, durch ihre eigene Bewegung bewirken; sie wird nämlich auch ihrerseits einen Raum durchmessen, der eine stetige Größe ist" [31], d. h. sie wird bei der Bewegung unendlich viele Lagen und Stellungen im Raum einnehmen. Der subjektive Faktor der Variabilität der Erscheinung ist in der Perspektive, der objektive in der Anatomie und Mechanik rationalisiert. Wie jene jede Körperform für jede beliebige Stellung des Auges zu konstruieren gestattet, so muß nach Lionardo's Annahme sich jede Körperbewegung als Resultierende einfacher Hebelbewegungen der Muskeln mechanisch erklären und aus ihnen zusammensetzen lassen.

Indem die Renaissance die räumliche Erscheinung als zeitliche Einheit nimmt, wird die Erscheinungswelt in Daseinsformen und Bewegungsformen zerlegt. So sehen wir Bilddarstellungen, auf denen die Figuren nahezu aktionslos nebeneinander stehen, wie auf den Bildern Andrea Castagno's, Piero's della Francesca, Ghirlandajo's und Perugino's. Aber dieses Nebeneinander ist kein

Digitized by Google

epischen Aneinanderfügen wie im Mittelalter, es ist das gleichzeitige Sein im einheitlichen Raum, das die einzelnen Figuren zur Einheit zusammenschließt. Das Konkrete dieses Seins an sich, seine Dreidimensionalität und räumliche Bestimmtheit verleiht den Figuren Piero's ihre einzigartige Wucht und übermenschliche Größe. Wo aber Bewegung als Körperaktion dargestellt werden soll, wird sie als Stellung der Gliedmaßen im Raum verstanden. Dieses Konstruieren der Bewegung aus den Gelenken heraus, die Auffassung des Körpers als räumliches System starrer in den Gelenken verbundener beweglicher Stäbe ist das entscheidende Neue gegenüber der Gotik.

Diese Auffassung des Bewegungsproblems in der Renaissance spiegelt sich deutlich in dem beliebten Werkstattbehelf des Manichino, der Gliederpuppe für Proportionsstudien und schwierige Bewegungen. Bei Filarete finden wir ihn zum ersten Mal als figuretta di legname erwähnt. In Fra Bartolomeo's Nachlaß fanden sich zwei solche bewegliche Holzfiguren, eine in Naturgröße und eine von Armeslänge; und Vasari bezeichnet den Malermönch geradezu als deren Erfinder, während sie Garofalo als erster in der Lombardei verwendet haben soll[38].

So wird, indem eine bestimmte Phase aus dem Bewegungsablauf herausgegriffen und als gleichzeitiger Zustand aller Teile dargestellt wird, auch das einzelne Bewegungsmotiv für die Renaissance zu einer räumlich und statisch bestimmten Daseinsform. Es ist bezeichnend, wie auch die weitausgreifenden Gebärden bei Antonio Pollajuolo oder Signorelli immer etwas Gestelltes, in der Bewegung Erstarrtes, Statuarisches zu eigen haben. Das Transitorische, Momentane der Bewegung war der Vorstellung noch nicht erfaßbar.

Der ganze Strom künstlerischer Gestaltung konnte allerdings nicht in das planmäßig gebaute Bett rationaler Konstruktion gefaßt werden. Neben der Kunst als Wissenschaft flutet intuitiv empfundenes Kunstschaffen, von gotischer Tradition gespeist, weiter, die Theorie durchdringend und belebend und ihren unerbittlichen Ernst mildernd. Neben den wuchtenden Gestalten Piero's tänzeln die pretiösen Figuren Sellajo's, schweben im rhythmischen Linienspiel die Märchenwesen Botticelli's. Diesen Gegensatz vom gotischen Linienspiel und kubischer Raumform zu verarbeiten, hat erst das folgende Jahrhundert versucht. In ihrer Durchdringung liegt das Wesen des Manierismus. Ist die Bewegung der Frührenaissance ihrer Bedeutung nach Aktion und als solche zweckhaft nach außen gerichtet, so ist die Bewegung des Manierismus Ausdruck und als solcher Reflex der inneren Empfindung. Das Problem des XVI. Jahrhunderts ist, die äußere Ruhe mit innerer Bewegung zu erfüllen. Die Bewegung ist nicht in ihrer freien Entfaltung, in ihrem äußeren Verlauf gegeben, sie strömt nicht aus, sondern sie ist durch die an sich ruhende Form gebunden und zusammengefaßt: sie ist nicht äußere Aktion, sondern innere Spannung. So wird das ruhende

Digitized by Google

Sein zu einem innerlich bewegten, und wir können wiederum wie in der Gotik sagen, es handelt sich um bewegte Form und nicht um dargestellte Bewegung. Und doch besteht ein grundsätzlicher Unterschied: die Bewegtheit der Gotik ist genetisch, die des Manierismus ist dynamisch. Die Form ist in ihrer räumlichen Bestimmung im Sinne der Vorstellungsweise der Renaissance scharf umrissen, aber sie erscheint wie von verhaltenen Energien erfüllt, von inneren Kräften durchbebt und erschüttert. So besteht zwar hier, wie in der Raumdarstellung des Manierismus eine eigenartige Verwandtschaft mit der Gotik, und doch handelt es sich, hier wie dort, um etwas grundsätzlich anderes.

Die Figuren Michelangelos sind äußerlich kaum bewegt und befinden sich zumeist in einer Ruhelage. Der Marmordavid steht ruhig da mit der Schleuder in der Hand, der Moses sitzt, die Grabfiguren der Medicikapelle liegen breit hingestreckt auf den Sarkophagdeckeln. Und doch sind alle im höchsten Maße bewegt; die Muskeln sind geschwellt, wie zu einer Gewaltleistung; eine innere Kraft scheint jeden Augenblick hervorzubrechen. Es ist die Spannung der Empfindung, wie es Riegl formuliert hat, die vom Willen mühsam im Zaum gehalten wird, die von innen heraus die äußere Gebundenheit der Form mit Bewegung erfüllt.

Aber auch dort, wo eine Aktion dargestellt ist, wie bei der Madonna Doni das Herüberreichen des Kindes, ist diese durch die äußere Form zusammengehalten und wird durch den Gegensatz zum geschlossenen Kontur zu einem inneren Kräftespiel umgedeutet. Die Bewegung wirkt nicht als Aktion nach außen, sondern als innerer Vorgang, der wie der Blutkreis im Körper sich in dem äußerlich in Ruhe befindlichen Ganzen abspielt. Die Bewegung kehrt in sich zurück und greift nicht nach außen über. So liegt auch hier der Komposition der Gegensatz von statuarischer Ruhe und innerer Dynamik zugrunde.

Es ist bezeichnend, wie das mechanische Bewegungsproblem im Sinne der Studien Lionardo's in der Kunsttheorie des Cinquecentos vollkommen zurücktritt. Das Substrat der stilistischen Umbildung sind nicht die Bewegungsmotive der Frührenaissance, sondern die körperhaft, räumlich gestalteten Daseinsformen. Diese räumliche Fixierung bleibt erhalten, in ihr wird die äußere Gebundenheit der Form verankert. Der Moses sitzt wie der Matthäus des Donatello da, der Tondo der Doni-Madonna hat seinen Vorläufer in der heiligen Familie Signorelli's in den Uffizien, die erythräische Sibylle der Sixtinischen Decke ihren Stammvater in dem sitzenden Jüngling aus dem Stamme Levi im Gesetzgebungsbild an den Wänden der Kapelle [33]. Aber was nun dargestellt wird, ist nicht Sein schlechthin, sondern krafterfülltes, innerlich bewegtes Sein. Eine Figur, wie die Lea Michelangelo's am Grabmal Julius II. wirkt im ganzen Linienrhythmus des Aufbaues gotisch, in der leichten S-förmigen Durchbiegung, in der

Digitized by Google

Achsendrehung des Körpers, in den großen durchgehenden Faltenzügen des Gewandes, in ihren Brechungen unter dem Knie und ihrem weichen Aufruhen auf dem Boden. Noch stärker ist diese Wirkung in den manieristischen Umbildungen seiner Nachahmer zu fühlen, wie z. B. in der Maria des Verkündigungsbildes des Michelangelo-Kopisten Marcello Venusti in S. Giovanni in Laterano [34]. Aber die rhythmische Linie hat hier eine grundsätzlich andere Funktion; sie dient nicht als Träger des plastischen Körperaufbaues wie in der Gotik, sondern sie ist Ausdruck der geistigen Beseelung. Der Körper ist an sich statisch klar und eindeutig bestimmt; die Durchbiegung ist bei Michelangelo durch das Aufstützen des linken Knies auf einen hohen Schemel, bei Venusti durch das Anlehnen an das Betpult und das Aufruhen des einen Fußes auf einer Stufe begründet. Dem bewegten Linienspiel liegt ein klar durchgebildetes statisches System zugrunde. Unter dem Gewande biegt sich ein Körper, dessen Bewegungen aus seinen anatomischen Bedingungen entwickelt sind: die gotische Linie wird rationalisiert. Das ist die Bedeutung des Kontrapostes und der figura serpentinata, wie sie uns als Angelpunkt der manieristischen Bewegungslehre in der Theorie bei Armenini wie bei Lomazzo in genauen Anweisungen für ihren Aufbau entgegentritt: „Bei allen Stellungen, welche die Figur ausführen kann, möge man immer auf die Körperwendungen achten, die in der Weise ausgeführt werden, daß auf der rechten Körperhälfte der Arm immer nach vorwärts ausladet, in welcher Stellung immer du ihn anordnen willst, während die andere Körperhälfte verschwinden soll (si perda im Sinne des „verlorenen Profiles") und der linke Arm dem rechten dienlich sei; und ebenso komme das linke Bein nach vorne und das andere soll verschwinden; und das gleiche wirst du zu beachten haben, wenn du umgekehrt machen willst, daß der linke Arm weiter nach vorne ausladt" [35]. In Lionardo's Vorschrift für die Drehung des Körpers nach rückwärts ist das gleiche Prinzip bereits ausgesprochen, aber bei ihm ist es noch rein mechanisch, anatomisch verstanden und auf die Körpergelenke zurückgeführt. Hier ist es nur mehr Erscheinungsform und wird als solche beschrieben. Wie bezeichnend ist doch die Werkstättenterminologie vom „verlorenen Profil!" Diese auflodernde zündelnde Bewegung des um seine Achse verdrehten Körpers mit den auseinander- und zusammenfließenden Linien ist wahres Flamboyant, es ist wie forma pyramidale del fuoco, wie es Lomazzo selbst bezeichnet [36]. Aber mit dem Gleichnis der Flamme verbindet sich doch noch ein anderes, das der Pyramide. Sie ist kompositionelle Grundform, in welche die Bewegung eingeschlossen erscheint, das feste stereometrische Schema, das die Bewegung äußerlich bindet und umschließt.

Erst der Hochbarock des XVII. Jahrhunderts geht zur transitorischen Bewegung über. Die geschlossene Form wird gesprengt, die innere verhaltene

Digitized by Google

Bewegung strömt aus: der David des Bernini holt, die Lippen vor Erregung fest zusammengepreßt, gerade zum Wurfe aus, Daphne flieht mit einem Aufschrei vor Apoll, Konstantin oder Alexander sprengen auf sich bäumenden Rossen dahin. Was aber diese auf äußere Aktion gerichteten Bewegungsmotive von der Frührenaissance unterscheidet, ist wiederum das Erbe des Manierismus. Die Bewegung ist nicht allein als statisches, mechanisches Problem gefaßt, sondern erhält aus der Dynamik der Linien ihre Ausdruckskraft. Die Aktion des Laufens bekommt erst durch die fließenden Linien, welche die dahineilenden Körper Apollos und Daphnes von den Zehen bis in die Fingerspitzen durchströmt, ihre mitreißende, suggestive Wirkung. Das Substrat, an dem sich nun diese Liniendynamik entwickelt, ist aber nicht wie im XVI. Jahrhundert die ruhende, statuarische Figur, sondern die äußerlich bewegte in voller Aktion begriffene.

So können wir die Entwicklungsphasen der Bewegungsdarstellung im frühen Mittelalter als symbolisch, in der Gotik genetisch, in der Renaissance mechanisch und im Barock dynamisch bezeichnen, wobei im Frühbarock die ruhende Figur im Hochbarock dagegen die agierende Träger der Dynamik ist.

*

Das Problem der Zeit in der bildenden Kunst ist aber mit der Gegenüberstellung von Bewegtheit der Form im Sinne einer genetischen, funktionellen Vorstellungsweise und von Bewegung als Darstellungsinhalt nicht erschöpft. Wir haben bisher versucht, die Möglichkeiten und Hilfsmittel der Darstellung von Bewegung in der abendländischen Bildkunst festzustellen und den entwicklungsgeschichtlichen Ablauf der verschiedenen Lösungsversuche aufzuzeigen. Damit ist aber nur eine Seite des Problems behandelt. Es erhebt sich nunmehr die Frage, wie verhält sich die dargestellte Bewegung als Phase eines Bewegungsablaufes zu diesem selbst?

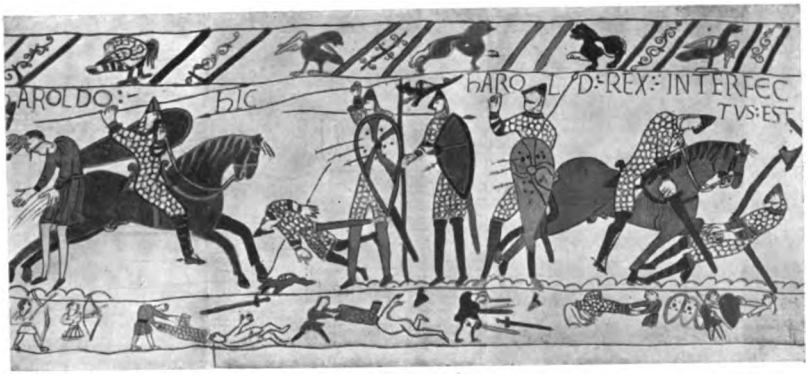
Aus dem Wesen sukzessiver und simultaner Vorstellung ergibt sich unmittelbar: indem die sukzessive Vorstellung im Nebeneinander ein Nacheinander darstellt, liegt es in ihrem Wesen, nicht eine einzige, in einem Augenblick erfaßte Phase des Ablaufes der Handlung darzustellen, sondern eine Abfolge von Phasen in einer Bildeinheit zu vereinigen. Das Problem der Fixierung eines Augenblickbildes konnte der mittelalterlichen Vorstellungsweise ihrer inneren Konstitution nach überhaupt nicht bewußt werden. Diese Mehrphasigkeit der Bilddarstellung, wenn dieses Wort erlaubt ist, spricht sich nicht nur in der sog. kontinuierenden Darstellung, nach der Terminologie Wickhoffs [97], aus, bei der Szenenbilder, die nacheinander sich abspielen, nebeneinander angeordnet werden, wobei sogar dieselben Personen mehrmals auf demselben Bilde auftreten können, sondern

Digitized by Google

57. Monatsbilder, November-Dezember (zu S. 141)

58. Antiphonar von St. Peter in Salzburg, Gefangennahme Christi (zu S. 141)

59. Evangeliar Ottos III., Christus heilt die Schwiegermutter Petri und einen Besessenen (zu S. 142)



60. Teppich von Bayeux, Harolds Tod (zu S. 142)

Digitized by Google

61. Filippino Lippi, Kreuzigung des hl. Philippus (zu S. 147)

62. Wolf Huber, Kreuzigung Christi (zu S. 147)

Digitized by Google

auch in der einzelnen Szene selbst, ja im Bewegungsmotiv einer einzelnen Person. Gerade darin tritt die eigentümliche mittelalterliche räumlich-zeitliche Auffassung besonders deutlich hervor. Ich möchte diese Verbindung und Verschmelzung mehrerer Bewegungsphasen in der Darstellung einer einheitlichen Szene oder einer Person als die epische Breite der Darstellung bezeichnen.

Was damit gemeint ist, soll an einem Beispiel gezeigt werden. Wir wählen die Darstellung der Gefangennahme Christi im Garten von Gethsemane. Der Evangelist Markus erzählt: „. . . da kam Judas herzu, der Zwölfe einer, und eine große Schar mit ihm mit Schwertern und mit Stangen . . . Und da er kam, trat er alsbald zu ihm und sprach zu ihm: Rabbi, Rabbi! Und küßte ihn. Sie aber legten ihre Hände an ihn und griffen ihn. Einer aber von denen, die dabei stunden, zog sein Schwert aus und schlug des Hohenpriesters Knecht und hieb ihm ein Ohr ab". Und Lukas fügt hinzu: „Jesus aber antwortete und sprach: Lasset sie doch so ferne machen. Und er rührte sein Ohr an und heilte ihn". Wir können in dieser Erzählung vier wesentliche Phasen der Handlung unterscheiden, die aufeinander folgen und kausal einander bedingen: der Kuß als verabredetes Erkennungszeichen, die Gefangennahme, der Versuch einer Gegenwehr durch Petrus und die Heilung des verwundeten Malchus. Die kausale Abfolge macht es unmöglich, diese vier Vorgänge als gleichzeitig aufzufassen. Es ist nun bezeichnend, daß die mittelalterliche Malerei nicht einen Vorgang herausgreift, sondern zumeist drei oder sogar alle vier in einer Bildeinheit zusammenfaßt. So sehen wir im Antiphonar des Stiftes St. Peter in Salzburg aus der Mitte des XII. Jahrhunderts [38], wie Judas Christum umarmt und küßt, wie die Kriegsknechte Christum beim Gewand fassen, wie Petrus Malchus das Ohr abhaut, und Christus die Wunde mit zwei Fingern berührt. Höchst bezeichnend ist, daß selbst in der Gestalt Christi zwei, zeitlich unvereinbare Handlungen vereint erscheinen: die dargestellte Stellung Christi ist an sich widersinnig. Er hat den Kopf nach rechts gewandt, dem Judas den Mund zum Kusse bietend, während er die Rechte nach Malchus gegen links ausstreckt, ohne diesen überhaupt anzublicken. Die Haltung wird erst verständlich, wenn wir sie in die Erzählung auflösen. Dieses Kompositionsschema finden wir schon im Evangeliar Ottos III. [39] und es erhält sich bis ins XV. Jahrhundert; noch bei Fouquet in den Heures de Maistre Estienne Chevalier finden wir es in renaissancemäßiger Umbildung wieder [40]. (Vgl. Abb. 58.)

Eine wohl schon vom Künstler humoristisch empfundene bildliche Vereinigung zeitlich verschiedener Vorgänge zeigt eine Folge von Monatsbildern aus dem Beginn des IX. Jhs. [41], bei der wir für den November, der durch die Schweineweide dargestellt ist, einen Bauern ein Schwein an der Schnur führen sehen, während im Dezemberbild als Darstellung des Schweineschlachtens ein Mann von demselben Schwein den Schinken zum Räuchern abschneidet. (Vgl. Abb. 57.)

Digitized by Google

Kann in der kontinuierenden Darstellung dieselbe Person zwei oder mehrmals im selben Bilde, ja an derselben Örtlichkeit auftreten, so können umgekehrt zwei getrennte Szenen auf eine einzige Darstellung einer Person Bezug nehmen, die in beiden die Hauptrolle spielt. Im Evangeliar Ottos III. ist in zwei Streifen die Heilung von Petri Schwiegermutter und die Heilung des Besessenen dargestellt, Christus jedoch nur einmal im oberen Streifen. Um den Bezug herzustellen, blicken die Figuren der unteren Szene zu Christo hinauf [42]. (Vgl. Abb. 59.)

Durch das Nebeneinanderstellen derselben Figur in verschiedenen Bewegungsphasen vermag die mittelalterliche Bildkunst einen Vorgang unmittelbar lebendig zu machen. So sehen wir Christus beim Sturm am See von Genesareth im Schiff einmal schlafend, und einmal die Winde beschwörend [43]. Auf der Tapisserie von Bayeux wird der Kundschafter Harolds unmittelbar nebeneinander, einmal ausspähend, dann sich umwendend und berichtend, dargestellt [44]. Damit erleben wir den Vorgang in den zwei Grenzphasen als Einheit. Noch stärker gelangt dies beim Tod Harolds zum Ausdruck: wir sehen ihn zuerst mutig neben der Fahne kämpfen, von Geschossen umdräut, dann von einem Pfeil ins Auge getroffen, in einer dritten Phase schwerverwundet auf einem Pferde davoneilen und schließlich tot herabsinken. Wie in einem Trickfilm folgen sich die Bilder, wobei die viermalige Wiederholung derselben Person absichtsvoll zu einer einheitlichen kompositionellen Gruppe, zu einem Bildsymbol zusammengefaßt wird. (Vgl. Abb. 60.)

Einen deutlichen Beweis für die epische Breite der Darstellung geben auch die Spruchbänder, in denen Rede und Gegenrede einander gegenüberstehen und dementsprechend die eine Figur als ansprechende, die andere als antwortende gleichzeitig dargestellt erscheint. Noch breiter durch die Wechselrede der Spruchbänder ausgesponnen ist die apokryphe Episode von den beiden Geburtshelferinnen bei der Geburt Christi auf dem Gemälde des Meisters von Flemalle in Dijon [45]. Zelomi weist mit der Linken auf das Christuskind und spricht zu Salome: virgo peperit filium, worauf die ungläubige Salome antwortet: credam quum probavero. Darauf verdorrt ihre rechte Hand. Während ihre Kopfhaltung mit dem Blick auf die vor ihr kniende Zelomi der Antwort entspricht, weist sie mit der Linken auf die bereits gelähmte Rechte. Ein niederschwebender Engel jedoch verkündet ihr: tange puerum et sanaberis. So sehen wir wieder eine ganze Szene in einer einheitlichen Bildgruppe zusammengefaßt.

Ursache und Wirkung werden gleichzeitig dargestellt und gerade dadurch das epische Motiv zeitlich umfaßt und in seiner kausalen Entwicklung verbildlicht. So scheint Kambyses auf den Gerechtigkeitsbildern von 1498, die Gerard David für den Schöffensaal in Brügge gemalt hat [46], das Urteil gegen den bestochenen Richter Sisamnes zu begründen, indem er an den Fingern die ein-

Digitized by Google

zelnen Punkte aufzählt, während bereits ein Scherge den Richter, der erschreckt und gespannt den Worten zuhört, am Arme faßt, um ihn abzuführen. So gibt die Geste der Gefangennahme die bildliche Darstellung des Inhaltes der Rede des Königs.

Die Verschmelzung zweier Bewegungsphasen in *einem* Bildmotiv ist besonders anschaulich bei der Darstellung einer Enthauptung zu beobachten. Auf dem Henri Bellechose zugeschriebenen Martyrium des hl. Dionysius im Louvre[47] sehen wir den Henker hocherhoben das Beil schwingen, obgleich der Nacken des Heiligen am Richtblock schon bis zur Gurgel durchgeschlagen ist.

Bis in die byzantinische Werkstättentradition ist diese Darstellungsweise zurück zu verfolgen, wie das Malerbuch von Berge Athos zeigt. Zur Darstellung des Brudermordes Kains gibt es die Anweisung: „Ein Berg, und Abel liegt erschlagen auf der Erde und Kain schwingt über ihm das Messer" [48] — obgleich Abel bereits tot ist! Selbst in der Bildbeschreibung wird sich diese Zeit des Widersinnes nicht bewußt, weil er eben für sie keiner war. Die Darstellung auf den ehernen Torflügeln des Domes zu Hildesheim gibt die Illustration dazu [49] und den Beweis, daß es sich, trotz der späten Redaktion des Malerbuches, hier um alte Tradition handelt: Kain schwingt die Keule und Abel stürzt zu Boden.

Noch bei der Judith des Donatello ist die Nachwirkung dieser mittelalterlichen Tradition zu beobachten. Es handelt sich hier keineswegs um die einheitliche Darstellung eines einzigen Augenblickes aus dem Ablauf der Handlung. Man beachte, daß der Blick nicht auf das Opfer gerichtet ist, und daß auch die Schwunglinie des Schwertes nicht auf den Hals des Opfers zielt. Die heroische Witwe aus Bethulia ist rein statuarisch aufgefaßt, als die Retterin und Befreierin ihres Volkes, das Schwert, wie ein Wahrzeichen der Tat, hoch erhoben, der Fuß sieghaft auf den Arm des Gegners gesetzt, während die Figur des bereits getöteten Feldherrn wie ein die Handlung erläuterndes Attribut — man denke an das Opfer Abrahams am Campanile — der Hauptfigur untergeordnet ist.

Es ist eine rein gedankliche, ideelle Beziehung, die das Bewegungsmotiv des zum Hiebe Ausholens mit dem der vollendeten Tat verbindet. Eine Deutung wie die Karl Justi's, nach der Judith wie eine Schlächtersfrau dargestellt sei, die das Fleisch für die Kunden abhackt, da sie, nachdem bereits der erste tödliche Streich gefallen, noch zu einem zweiten aushole, ist jedenfalls stark anachronistisch [50].

Mit der simultanen Vorstellungsweise der Renaissance mußte auch das Zeitproblem in der Bewegungsdarstellung dringlich werden. Indem der Raum simultan vorgestellt wird, werden durch den zeitlichen Ablauf gewissermaßen Querschnitte gelegt, die durch die Gleichzeitigkeit bestimmt sind. Die Bewegung stellt sich demgemäß als eine Abfolge von Ruhezuständen dar, und die Bewegung ist bildhaft nur als Ruhezustand in einem bestimmten Augenblick, als räumlich

Digitized by Google

simultane Bewegungsphase zu erfassen. Es ist für die Vorstellungsweise des Quattrocento bezeichnend, daß auch die gleichzeitige Philosophie zu dieser Anschauung gelangt[51], die in der Bewegungslehre Galilei's und in der „Geometrie der Indivisibilien" eines Cavalieri ihre Weiterbildung erhielt.

Es bedeutet ein neuartiges Sehen, wie Brunelleschi das Opfer Abrahams zur Konkurrenz für die Paradiesespforte gestaltet. Hier ist wirklich ein Augenblick, der letzte, entscheidende, erfaßt. Abraham biegt gewaltsam den Kopf Isaaks zurück, dessen schöner Körper mit gebundenen Händen unter Anspannung aller Muskeln sich zu erwehren sucht. Abraham, zum äußersten entschlossen, fanatisch die Augen auf das geliebte Opfer gerichtet, setzt das Messer an, da faßt der Engel mit festem Griff seine Hand. Es ist keine Zeit mehr für schöne Worte, wie sie mit Rednergeberde der Engel Ghiberti's verkündet, der mit der Rechten auf den Widder weist, der sich in den Dornen verstrickt hat. Dieser Hinweis gibt allerdings eine festere erzählerische Bindung mit der Darstellung des Tieres, das hinter Abraham auf einem Felsen erscheint, während der Widder bei Brunelleschi unvermittelt und beziehungslos wie ein Versatzstück neben dem Altar steht. Aber welche Abschwächung der dramatischen Peripetie liegt in Ghiberti's Darstellung! In diesem so oft angestellten Vergleich sehen wir deutlich, was das Neue an seelischer Wucht mehr, was es an epischer Breite weniger bedeutet. Neben der Szene der Opferung ist bei Brunelleschi alles andere raumfüllende Staffage, trotz aller Schönheit im einzelnen eine Zutat, die man lieber missen möchte. Bei Ghiberti ist die ganze Darstellung von der Erzählung getragen: wie die beiden ahnungslosen Knechte mit dem Esel hinter die Felskulisse geschoben und damit von der Opferszene getrennt werden, wie gerade dadurch die zeitliche und inhaltliche Spannung zwischen den beiden Gruppen geschaffen wird, wie damit die ganze Vorgeschichte lebendig gemacht wird — „und er sprach zu seinen Kechten: wartet hier mit dem Esel, ich und der Knabe wollen dorthin eilen und zu euch zurückkehren, wenn wir angebetet haben" — wie die ganze Handlung, Einleitung, Höhepunkt und Umkehr gegeben ist, das ist vollendete, bildhafte Erzählerkunst. Aber es ist seinem Wesen nach nicht Renaissance, sondern Gotik.

Dieser Unterschied der räumlich-zeitlichen Auffassung bedeutet aber auch zugleich ein ganz anderes Ethos. Was Brunelleschi gibt, ist nicht eine Momentaufnahme — zu einer solchen Problemstellung kommt erst die Bildkunst des Impressionismus —, sondern die zeitliche Einheit ist in der psychologischen Einheit begründet. Es ist die gewaltsame Lösung des inneren Kampfes von Vaterliebe und Gottgehorsam, es ist der jähe Ausbruch eines fanatischen Willens aus der auf das höchste gesteigerten Spannung der Nerven, es ist der letzte Entschluß, der schon beinahe die Tat selbst ist, was dargestellt wird. Die psychische Auf-

Digitized by Google

fassung ist ebenso neu wie die optische: es gilt nicht nur, die visuelle Einheit der Bewegungsphase, sondern die Einheit des Erlebnisses zu erfassen.

Als 1477 Francesca di Luca Pitti, die Gattin Giovanni Tornabuoni's, nach elfjähriger Ehe im Wochenbette starb, erhielt Andrea Verocchio den Auftrag, ihr im Chor von S. Maria novella in Florenz ein Grabmal zu errichten. Zwei Frontalreliefs des Sarkophages sind im Bargello noch erhalten [52]. Schon die Wahl des Vorwurfes ist bezeichnend; nicht konventionelle Bilder aus dem ikonographischen Programm traditioneller Sepulkralplastik werden gewählt, sondern unmittelbar aus dem Leben werden zwei Szenen herausgegriffen. Das Ereignis selbst, das den traurigen Anlaß bot, wird künstlerisch gestaltet. Auf dem einen Bilde sehen wir die Wöchnerin in qualvoller Hilflosigkeit im Bett, die Hebamme und eine Dienerin stützen den von schrecklichen Wehen erschöpften, siechen Körper; der Kopf ist müde vornüber gesunken, die Haarsträhne hängen wirr herab, das Hemd ist über die Schulter herabgeglitten. Wehklagend, hilflos dem Unabwendbaren gegenüber stehen die Mädchen herum, und eine Frau ist verzweifelt vor dem Bett zusammengebrochen. Wer mag sich da um den kleinen Wurm kümmern, den abseits ein Mädchen im Schoße hält! Hier ist mit einer erschreckenden Eindringlichkeit der Augenblick unmittelbar nach der Niederkunft dargestellt. Alles episodische Beiwerk, wie wir es sonst auf den Geburtsbildern zu finden gewohnt sind, wie z. B. auf Fra Filippo Lippi's Geburt des hl. Ambrosius in Berlin oder bei Ghirlandajo in S. Maria novella und vor allem in der nordischen Malerei, das Bereiten des Bades, das Wärmen der Windeln, der Labetrunk der Wöchnerin und die neugierigen Besucherinnen, all dies ist hier geflissentlich unterdrückt. Das eine Erlebnis wird in seiner niederschmetternden Wucht dargestellt. Daneben als zweites Bild, wie die Geburtshelferin das Neugeborene zugleich mit der Todesnachricht dem Vater überbringt, schlicht und einfach, von rührender Wahrhaftigkeit.

Wie das Pathos solcher Darstellungen empfunden werden soll, lehren uns die Worte Lionardo's: „Die Zusammenstellungen gemalter Historien sollen die Beschauer und Betrachter derselben zu Äußerungen des gleichen Affektes bringen, um dessentwillen die Historie figuriert wird, d. h. wenn die Historie Schreck darstellt, Angst oder Furcht oder aber Schmerz, Weinen und Wehklagen oder Wohlgefallen, Jubel und Gelächter oder ähnliche Gemütserregungen, so soll die Seele der Beschauer und Beobachter, dessen Glieder zu Bewegungen veranlassen, daß es den Anschein hat, als seien sie selbst an dem Fall beteiligt, der in der Figuration der Historie zur Vorstellung kommt. Täten sie das nicht, so wären Bemühungen und Genie des Werkmeisters eitel" [53].

Durch diese Steigerung der Empfindung, durch die unmittelbare Anteilnahme des Beschauers verliert die dargestellte Handlung ihre epische Distanzierung,

Digitized by Google

wird sie aus der epischen Abfolge herausgehoben und verselbständigt. Sie erhält die in sich geschlossene Einheit und Gegenwärtigkeit einer dramatischen Szene.

Während die erste Jahrhunderthälfte vorwiegend mit dem Raumproblem beschäftigt war, mit der Anwendung und dem Ausbau der Perspektive, mit der kubischen Gestaltung des menschlichen Körpers, tritt in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts stärker die Einstellung auf das gefühlsmäßige Erlebnis der Handlung hervor, aus dem die räumlich-zeitliche Einheit der Komposition entwickelt wird. Der zum Überdruß hervorgehobene Gegensatz von Donatello's Gatamelata und Verocchio's Colleoni zeigt deutlich die Entwicklungstendenz: dort die reine Daseinsform, in deren räumlicher Bestimmung das künstlerische Problem liegt, hier das tiefempfundene Erlebnis einer Bewegungserscheinung. Es ist bezeichnend, wie diese Problematik des späten Quattrocento zu einer Vorliebe für die Darstellung transitorischer Bewegungsmotive führt, die fast wie eine Vorwegnahme des Hochbarock anmuten. Wie bei Verocchio können wir dies auch bei Filippino Lippi beobachten. In der Kreuzigung des hl. Philippus in der Cappella Strozzi in S. Maria novella wird nicht wie bisher bei Kreuzigungsbildern die vollendete Handlung dargestellt, sondern der Augenblick der Kreuzerhöhung, wie das Kreuz mit Stricken hochgezogen und der Stamm in das Erdloch geschoben wird [54]. Das hohe Kreuz mit dem schweren überhängenden Leib des Heiligen scheint zu schwanken und zu erzittern, und gespannt folgen wir mit den Zuschauern im Hintergrunde dem Vorgang. Die ganze Aufmerksamkeit ist in der Furcht, das Kreuz könnte ausgleiten und zu Boden stürzen, auf die bange Frage gerichtet, ob das Unternehmen gelingen wird. Dabei ist es für die italienische Renaissance so bezeichnend, daß das Bewegungsproblem auf ein statisches Problem zurückgeführt wird. Das entspricht den Bewegungsstudien Lionardo's. Was dargestellt wird, ist nicht eigentlich die Bewegung, sondern eine einzelne aus dem Ablauf der Bewegung herausgegriffene Phase, die als Ruhelage dargestellt ist. Man beachte, mit welcher eindringenden Überlegung das statische Problem gelöst wird: links ziehen zwei Knechte an Stricken das überhängende Kreuz hoch, während einer sich gegen das untere Ende des Kreuzstammes stemmt, um es vor dem Ausgleiten zu bewahren; rechts stützen zwei das Kreuz seitlich mit Leitern. So entsteht ein statisch bestimmtes System, das fast wie errechnet erscheint. Der Bewegungseindruck ist allein in dem labilen Gleichgewicht der Situation gelegen, ähnlich wie Lionardo die Bewegung der Einzelfiguren durch die Schwerpunktverschiebung zum Ausdruck bringt. Das Eigenartige der Komposition wird erst aus einem Vergleich mit der ähnlichen Darstellung Wolf Huber's in der Wiener Gemäldegalerie [55] oder dem großen Kreuzigungsbild von Rubens klar. Bei diesen kommt ein Gefühl der Unsicherheit und des Zweifels gar nicht auf. Die gewaltige Dynamik der Bewegung reißt uns suggestiv mit.

Digitized by Google

Wir sehen das Kreuz mit einem plötzlichen Ruck unter Anspannung aller Kräfte der Beteiligten nach dem Kommandoruf des Centurionen emporsteigen. Die Spätgotik Wolf Huber's steht dem Hochbarock des großen Vlamen weit näher als die Renaissanceauffassung des Italieners. Und doch ist auch das Bild der Donauschule in der Wahl des ungewöhnlichen Motives, in der Darstellung eines vorübergleitenden Augenblickes, in der Einstellung der ganzen Komposition auf den einen zentralen Vorgang in der Vorstellungsweise der Renaissance begründet und ohne die künstlerischen Errungenschaften Italiens undenkbar. (Vgl. Abb. 61 u. 62.)

Das Problem, aus dem Verlauf einer Handlung einen gleichzeitigen Querschnitt im Bilde festzuhalten, d. h. alle handelnden Personen in gleichem Zeitpunkt unter der Einwirkung des gleichen Vorganges darzustellen, hat im Sinne der Vorstellungsweise der Renaissance Lionardo im Abendmahlbild von S. Maria delle Grazie in paradigmatischer Form gelöst. In der zwingenden Folgerichtigkeit, mit der hier der Gedanke der Zeiteinheit durchgeführt wurde, ist tatsächlich ein Höhepunkt renaissancemäßiger Bildkomposition erreicht, und als solcher wurde das Werk auch von den Zeitgenossen wie von der Nachwelt stets gewertet.

Die großfigurigen Abendmahlbilder des späten Mittelalters waren Repräsentationsbilder. Gleichmäßig gereiht sitzen die Apostel zu beiden Seiten Christi; nur Johannes liegt zumeist nach byzantinischer Tradition schlafend an der Brust des Heilands oder neben diesem über den Tisch gebeugt. Judas wird als der Verräter von den übrigen Aposteln abgesondert und allein auf die Vorderseite der Tafel Christo gegenüber gesetzt. So scheint ein strenges kirchliches Zeremoniell die Bildkomposition zu bestimmen. Die Verkündigung des Verrates wird nur zur genaueren Illustration des biblischen Vorganges angedeutet. Langt auch der Verräter in dem Fresko Taddeo Gaddi's im Refektorium von S. Croce [56] nach der Schüssel gemäß dem Bibelworte: „Wer mit der Hand mit mir in die Schüssel tauchte, der wird mich verraten", so scheint sich doch Christus um ihn nicht zu kümmern; die Rechte segnend erhoben, sieht der Erlöser aus dem Bilde gerade heraus auf die im Refektorium versammelten Mönche.

Bei Ghirlandajo [57] scheint Petrus nach dem Johannesevangelium dem Lieblingsjünger, der an Christi Brust liegt, zuzuwinken, „daß er forschen sollte, wer es wäre, von dem er sagte". Aber die Bildkomposition als Ganzes ist nicht auf diesem einen Augenblick der Handlung aufgebaut. Die Verkündigung des Verrates hat kaum die hierarchische Ruhe gestört. Die einzelnen Figuren bleiben isoliert und nur an den beiden Enden der Tafel sind die zwei Apostel durch leichte Kopfwendungen und Handbewegungen zu Dialoggruppen zusammengefaßt.

Schon in den ersten Entwürfen sehen wir Lionardo auf eine ganz bestimmte Phase der Handlung als zentralen Inhalt der Bildkomposition ausgehen. Er schwankt nur noch zwischen der Überreichung des Bissens nach dem Johannes-

Digitized by Google

evangelium und der Verkündigung des Verrates, um sich schließlich hiefür zu entscheiden. Über die Deutung der Darstellung kann kein Zweifel bestehen. Fra Luca Pacioli, der Freund Lionardo's, für den dieser selbst Zeichnungen zu dem Traktat De divina proportione entwirft, ist Kronzeuge [58]. Goethe's eingehende Bildanalyse bleibt trotz Strzygowski's [59] Einwand das Beste, was darüber gesagt wurde; und auch neuere Forschung konnte ihr trotz des erweiterten Überblicks über das Hilfsmaterial nur Nebensächliches hinzufügen und Geringfügiges richtigstellen, wie die irrige Deutung der Bewegung Petri mit dem Messer. „Das Aufregungsmittel, wodurch der Künstler die ruhig heilige Abendtafel erschüttert, sind die Worte des Meisters: Einer ist unter euch, der mich verrät! Ausgesprochen sind sie, die ganze Gesellschaft kommt darüber in Unruhe; er aber neigt sein Haupt, gesenkten Blickes; die ganze Stellung der Bewegung der Arme, der Hände, alles wiederholt mit himmlischer Ergebenheit die unglücklichen Worte, das Schweigen selbst bekräftigt: Ja, es ist nicht anders! Einer ist unter euch, der mich verrät!" [60]. Wir sehen die unmittelbare spontane Wirkung der Worte Christi auf den ganzen Kreis der Apostel. Jede Bewegung ist auf die Worte Christi bezogen, ist von ihnen bestimmt [61]. Es ist hier nicht mehr Ursache und Wirkung gleichzeitig dargestellt, um den kausalen Zusammenhang der Handlung wiederzugeben, sondern allein in der allgemeinen Auswirkung das bildhaft nicht faßbare entscheidende Ereignis zur Darstellung gebracht. Hier scheint tatsächlich das Problem der Simultaneität gelöst zu sein [62].

Aber gelöst war es nur unter den für die italienische Renaissance geltenden Voraussetzungen. Es ist zwar tatsächlich die einheitliche Wirkung in einem bestimmten Augenblick dargestellt, aber diese ist nicht als einheitliche Erscheinung, sondern als Summierung, als Aufzählung von Einzelwirkungen der gleichen Ursache im gleichen Zeitpunkt gegeben. Jeder Apostel ist als Individualität einzeln behandelt — bezeichnenderweise macht uns eine alte Kopie auch mit den Namen der Apostel bekannt — und aus den individuell verschiedenen Wirkungen wird die Gesamtwirkung additiv zusammengesetzt. Wir müssen mit Goethe zuerst analytisch die Einzelerscheinungen deuten und erst aus dem so gewonnenen psychologischen Elementen das Bildganze wieder aufbauen. Das Abendmahlbild Lionardo's gibt nicht eine einheitliche komplexe Wirkung, sondern nur einzelne Teilwirkungen. Es ist nicht als Gesamteindruck, als Impression eines Augenblickes der Handlung gefaßt, sondern es will abgelesen werden, um dann erst synthetisch — und darin liegt der Unterschied zum Mittelalter — zu einer Gesamtvorstellung zusammengeschlossen zu werden. Aber auch die Einzelwirkung ist nicht in einem scheinbar zufälligen Augenblicksbild festgehalten, sondern als verstandesmäßiger Ausdruck der Reaktion bestimmter Charaktere auf das einheitliche Erlebnis dargestellt. Nicht nur räumlich und formal, auch

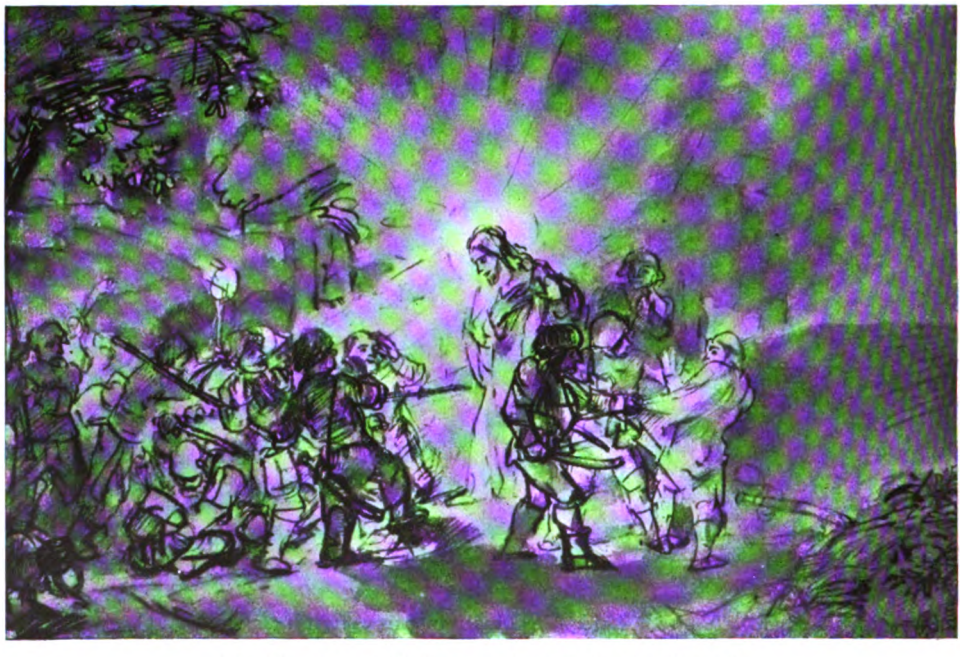
Digitized by Google

63. Jacopo Tintoretto, Letztes Abendmahl in San Trovaso (zu S. 149)

64. Jacopo Tintoretto, Letztes Abendmahl in San Giorgio maggiore (zu S. 150)

Digitized by Google

65. Rembrandt, Der Engel verschwindet vor der Familie des Tobias (zu S. 152)



66. Rembrandt, Gefangennahme Christi (zu S. 153)

Digitized by Google

charakterologisch erscheint jede Person fest umschrieben und in ihrer Eigenart isoliert. Ihre Körper- und Handbewegungen erscheinen wie eine Zeichensprache von Taubstummen; sie sind gemalte Rede und Gegenrede. So liegt die bindende Einheit des Bildes nicht in der Einheit der dargestellten Bewegung, sondern in der Komposition, das Wort in seinem ursprünglichen Sinne als Zusammenstellung diskreter Einheiten verstanden.

Einen Schritt weiter führt Tintoretto im Abendmahl von S. Trovaso. Der gleiche Vorwurf der Verratsverkündigung, aber wie jäh und gewaltsam ist hier die Bewegung, mit der die ganze Tafelrunde durch die Worte Christi wie vom Blitze getroffen aus ihrer Ruhe auffährt. Judas hat mit einer unwillkürlichen Bewegung den Stuhl umgeworfen und instinktiv sucht er, die Blicke auf Christum geheftet, sich zu ducken, indem er in einer Verlegenheitsbewegung nach einer Flasche hinter sich greift. Das ist wirklich eine momentane Bewegung des Schreckens: Ich bin erkannt! [68] (Vgl. Abb. 63.)

Trotz der Mannigfaltigkeit der Bewegungen der Apostel — darin zeigt sich Tintoretto ganz als Italiener — wirkt nicht jede Figur für sich, nicht jede Gestalt als individuelle Einzelpersönlichkeit wie bei Lionardo. Es ist die Gesamterscheinung, das Herüber- und Hinüberneigen der Körper, das Ausfahren der Hände, die jähen Kopfwendungen, der zerrissene Kontur der Gruppen, die einander überkreuzenden, durchschneidenden Bewegungslinien, worauf der Eindruck der psychologischen Wirkung der Worte Christi beruht. Hier interessieren uns gar nicht die einzelnen Personen, wir fragen nicht nach ihren Namen; zwei Apostelgestalten verschwinden überhaupt im Dunkeln, drei haben die Köpfe vom Beschauer abgewendet. Die Menschen, die hier dargestellt werden, sind nicht fest umrissene Persönlichkeiten, wie bei Lionardo; es sind Alltagserscheinungen von jener Unbestimmtheit und Einfalt des Charakters, wie sie das Leben uns gewöhnlich zeigt, schlichte Menschen aus dem Volke. Aber gerade das bindet sie zusammen in der Einheitlichkeit des Empfindens, in einem instinktiven Zusammengehörigkeitsgefühl. Ihre Bewegungen sind unwillkürlich und unmittelbar, derb zufahrend und linkisch, sie sind nicht Ausdruck von Gedanken, sondern von spontanen Empfindungen.

In S. Giorgio maggiore ist das Abendmahl zur wunderbaren, überirdischen Erscheinung geworden. In tiefer Finsternis liegt der Saal, als ob die Lichter von einem himmlischen Odem plötzlich ausgeblasen wären, nur eine einzige Öllampe flackert gespenstig auf; und grelle Lichter zucken und huschen über die Gestalten, die im Dunkel versinken. Engelwolken, wie Weihrauchschwaden, haben den Saal erfüllt, während Christus den Aposteln die heilige Kommunion reicht. Hier wird nicht ein historischer Vorgang dargestellt, nicht ein Einblick ins gemeine Leben gegeben, wie in S. Trovaso, hier vollzieht sich ein göttliches Wun-

Digitized by Google

der, hier erleben wir eine mystische Vision. Und doch ist es die gleiche Vorstellungsweise, die beiden Bildern zugrunde liegt. Auch hier ist ein plötzliches Geschehen wiedergegeben: es ist nicht ein dunkler Raum dargestellt, sondern das Erlebnis, wie er sich plötzlich verdunkelt und mit himmlischen Erscheinungen füllt. Diese Erscheinungen sind aber selbst nur der Ausfluß des ekstatisch gesteigerten Empfindens der Teilnehmer, sehen wir doch, wie daneben ahnungslos Mägde und Burschen bei den Speisen und Krügen hantieren. Das Wunder liegt allein im Empfinden der Apostel, ist allein Spiegelung ihrer Gefühle, ist Ausdruck ihres innern Erlebens, aber nicht des Erlebens des Einzelnen, sondern der Gesamtheit. Waren in S. Trovaso Judas, Petrus und Johannes noch individualisiert, so ist hier die Schar der Apostel zu einer untrennbaren Gesamterscheinung geworden. Nur wie ein erzwungenes Zugeständnis an die volkstümliche Überlieferung erscheint es, wenn Judas auf der andern Tafelseite isoliert wird und eines Lichtscheines entbehrt, da wir ihn doch nur mühsam aus dem Dunkel des Hintergrundes herauszufinden vermögen. (Vgl. Abb. 64.)

Die Simultaneität der Vorstellung ist nicht mehr in rein geometrisch-mechanischem Sinne wie in der Renaissance verstanden, sondern in der gefühlsmäßigen Einheit des Erlebnisses begründet. Erst damit wird in gleicher Weise, wie wir dies in der Entwicklung der Raumkontinuität beobachten konnten, eine absolute Verschmelzung der Einheiten zu einem komplexen Ganzen erreicht.

Damit hat die italienische Kunst die letzten ihr erreichbaren Möglichkeiten in der Darstellung der Zeiteinheit im Bilde erschöpft. Das XVII. Jahrhundert bringt, was diese Problemstellung betrifft, nichts wesentlich Neues. In der rationalen Denkform des Italieners, in dem darin begründeten Bedürfnis nach Formbestimmtheit und Formisolierung liegen letzten Endes die inneren Hemmungen, die einer weiteren Entwicklung vorerst im Wege stehen.

Eine neue Lösung konnte nur aus einer grundsätzlich anderen Einstellung gewonnen werden. Die Vorstellung des Südländers haftet immer an der Körperlichkeit. Dies stellt die innere Verwandtschaft der italienischen Kunst mit der Antike her. Daher die Vorliebe für die Darstellung des menschlichen Körpers. Und so ist ihm auch immer der Einzelkörper Träger der Bewegung, die sich im ruhenden Raume abspielt. Alle Bewegungsdarstellung ist daher in der italienischen Kunst entweder mechanisch wie in der Renaissance oder dynamisch wie im Barock. Dem gegenüber geht die nordische Betrachtungsweise, soweit sie nicht wie im Romanismus des XVI. Jahrhunderts unter unmittelbarem italienischen Einfluß steht, auf die komplexe räumliche Erscheinung aus. Der Körper ist Teil des Raumes, wie er Teil der Natur ist; er wird mit dem Raum zusammen gesehen und seine Bewegung ist Veränderung der gesamten räumlichen Erscheinung. Aber diese Veränderung der räumlichen Erscheinung ist doch in Bezug

Digitized by Google

gesetzt, gemessen an einem absoluten gedanklichen System, an dem ruhenden Achsenkreuz des Raumes und den gleichförmigen Ablauf der Zeit. Denn erst die Zugrundelegung dieses Systems ermöglicht die Fixierung einer gleichzeitigen Bewegungsphase in dem stetigen Wechsel der räumlichen Erscheinungen.

Die körperliche Auffassung der italienischen Kunst ist in der egozentrischen Einstellung begründet. Jeder Körper wird gewissermaßen als ein Fremd-Ich empfunden, das aus sich heraus wirkt. Auch dies weist wieder auf die Antike zurück. Dieses aus dem Selbstgefühl heraus sich gebärden und gestalten, gibt der italienischen Bewegungsdarstellung für den Nordländer immer den Ausdruck von etwas Pathetischem, Theatralischem, von einem „sich in Szene setzen". Alles Geschehen scheint auf ein Podium gehoben, scheint sich auf einer Bühne abzuspielen. Die subjektivierte Körperform ist entweder wollende oder leidende Persönlichkeit: dies gilt nicht nur für die figurale Darstellung der Malerei und Plastik, sondern auch für die individualisierten Formen der Baukunst. Aus diesem Ich-Gefühl heraus grenzt sich auch hier jede Form gegen die andere ab und schafft sich ihre Selbständigkeit.

In der nordischen Kunst liegt die Subjektivität im Betrachter, nicht im dargestellten Objekt. Mensch und Natur werden zur einheitlichen Erscheinung, zum einheitlichen Erlebnis des Betrachters; wir glauben Menschen und Natur heimlich und unbeachtet zu belauschen. Aber indem wir die Menschen in ihrem heimlichsten Tun beobachten, in ihrer Alltäglichkeit und in ihren Schwächen, sehen wir auch tief in ihre Seelen. In dem Unwillkürlichen, Zufälligen ihrer Bewegungen enthüllt sich uns an Stelle selbstbewußter Pose ihr geheimstes innerstes Wesen.

Alle Erscheinungsformen sind bestimmt durch ihre Relation zum Beschauer; in dieser Subjektivität finden sie ihre Einheit: Mensch und Natur, Körper und Raum werden eins, sind nur verschiedene Erscheinungsformen derselben Wesenheit. Diese komplexe Vorstellung bestimmt auch die Bewegungsdarstellung. Die Bewegung ist nicht nur in der Ortsveränderung des einzelnen Objektes gegeben, sondern der ganze Raum ist durch die Einheit der visuellen Erscheinung mit der Einzelbewegung verbunden, nimmt selbst in der wechselvollen Beleuchtung, in den veränderlichen räumlichen und farbigen Beziehungen zu den bewegten Gegenständen an dieser Veränderung teil.

Man stelle sich ein konkretes Beispiel vor: Ein Mensch geht durch ein Zimmer, und wir beobachten die Bewegung von einem bestimmten Standpunkt aus, etwa so, daß wir ihn vor dem Fenster vorübergehen sehen. Tatsächlich bleibt der Raum derselbe und unveränderlich, und nur der Mensch bewegt sich in dem Raum. Fassen wir aber bildhaft Mensch und Raum als Einheit, so bedeutet jede Phase der Bewegung nicht nur eine andere Stellung des Menschen im gleichen

Digitized by Google

Raume, sondern ein durchaus anderes Raumbild; indem der Schlagschatten am Boden und über die Gegenstände hingleitet, indem die ganze Lichtwirkung durch das Vortreten vor das Fenster sich verändert, indem sich einmal der menschliche Körper hell vor einem dunklen Hintergrund, dann dunkel vor dem hellen Fenster silhouettiert, indem die Figur sich verschiedenartig mit den Raumlinien und den Einrichtungsgegenständen verschneidet. Und dies wird noch gesteigert durch die wechselnde farbige Wirkung.

Man beachte, wie feinfühlig die niederländische Malerei gerade den Beleuchtungsproblemen gegenüber war — im Gegensatz etwa zur Helldunkelmalerei eines Caravaggio — und man wird erkennen, wie für sie auch das Bewegungsproblem eine ganz andere Bedeutung erhalten mußte. So wird der nordischen und vor allem der niederländischen Kunst die veränderliche Erscheinung des Raumes als Totalität zum Substrat der Bewegungsdarstellung; so liegt in der Raumdarstellung an sich das Einmalige, Einzigartige eines bestimmten, visuell erfaßten Augenblickes im ewigen Wandel der Erscheinungswelt. So treibt die niederländische Malerei den Gegensatz von unveränderlicher Ruhe der Daseinsform im Stilleben — die Bezeichnung im weitesten Sinne gefaßt — und höchstgesteigerter, in einem Augenblicke erfaßter Bewegung in voller Schärfe heraus.

Mit besonderer Vorliebe greift Rembrandt aus dem epischen Gang der Erzählung Szenen, in denen erschütternde seelische Erlebnisse, Schreck oder auflodernde Freude, äußerste Willensanspannung oder überwältigende Überraschung, die vorwärtsdrängende Handlung aufs äußerste zuspitzen, seelische Peripetien, erschütternde Katastrophen, visionäre Erscheinungen und Wunder: das Opfer Abrahams, die Erscheinung Gott Vaters mit den Engeln vor dem Erzvater, der Engel entschwebt den Blicken der Familie des Tobias, das Opfer des Manoah, die Blendung des Samson, die Auferweckung des Lazarus, die Jünger in Emaus erkennen Christus am Brotbrechen. Immer wird die Szene in einem entscheidenden, flüchtigen Augenblick erfaßt: im Tobiasbild im Louvre und in der Radierung B. 43 sehen wir den Engel vor den Blicken der erschreckten Familie wie im Sturm entschweben; selbst das Bologneser Hündchen duckt sich und heult auf. Auf einer Zeichnung der Albertina mit dem gleichen Vorwurfe, auf der eine Klebekorrektur angebracht ist, ist dieser Engel mit weißem Papier überklebt [64]: die Erscheinung ist entschwunden, wir sehen nur noch einen blendenden Lichtschein — die Leere, das Nichts, in das die erschreckten Blicke sich verlieren. In einer nur in Repliken erhaltenen Komposition der Emausszene [65] ist nicht der Augenblick des Brotbrechens wie auf den beiden Louvrebildern, sondern die Worte des Lukasevangeliums dargestellt: „Da wurden ihre Augen geöffnet, und sie erkannten ihn. Und er entschwand vor ihnen". Die beiden Jünger starren voll Entsetzen auf den leeren Stuhl, auf dem Christus noch soeben gesessen ist. Man muß das

Digitized by Google

Unerhörte dieser Darstellung an der Realistik und Gegenständlichkeit italienischer Auffassung messen, um seine Bedeutung voll zu erfassen. (Vgl. Abb. 65.)

Wenn Tizian die Danae malt, so sehen wir die Goldstücke vom Himmel regnen, die die habgierige Zofe in einer Schüssel aufzufangen versucht. Bei Rembrandt schlägt sie nur diensteifrig den Vorhang von der Bettstatt zurück, und wir sehen ins Leere. Aber wir fühlen, daß etwas naht, unsichtbar, wunderbar: Das Nichts ist der Gott [66].

Die Gefangennahme Christi [67] stellt Rembrandt nicht mit der epischen Breite des Lukasevangeliums dar, sondern nach den allen erzählerischen Beiwerkes entkleideten, ins Wunderbare vergeistigten Versen des Johannes: „Wie nun Jesus wußte alles, was ihm begegnen sollte, ging er hinaus und sprach zu ihnen: Wen suchet ihr? Sie antworteten ihm: Jesum von Nazareth. Jesus spricht zu ihnen: Ich bins. Als nun Jesus zu ihnen sprach: Ich bins, wichen sie zurück und fielen zu Boden". Christus im blendenden Licht erscheint weit über menschliches Maß hinausgewachsen, und zwerghaft drängt und stößt sich die Menge der Kriegsknechte, erschreckt vor der göttlichen Erscheinung zurückweichend. Die Steigerung des Maßstabes wird wieder wie in der Gotik Ausdruck der geistigen Bedeutung. Aber in einem ganz anderen Sinne: Dort war es naive Sachlichkeit, Ausdruck einer hierarchischen Rangordnung, hier ist es Darstellung eines übermenschlich-wunderbaren, eines visionären Erlebnisses, dessen Wirkung gerade durch den Vergleich mit dem einheitlichen menschlichen Maßstab des Bildes erreicht wird. Am ehesten wäre dieses scheinbar altertümliche Darstellungsmittel mit Grünewald's Kreuzigungsbild am Isenheimer Altar zu vergleichen, wo ebenfalls der verschiedene Maßstab absichtsvolle Negation des Renaissanceprinzipes der Einheit des Maßstabes ist. Aber dort sind verschieden dimensionierte Figuren als Daseinsformen einander gegenübergestellt, hier ist der Augenblick einer Handlung erfaßt und aus diesem Vorgang, aus dem wunderbaren Erlebnis das Emporwachsen der Figur Christi zu überirdischer Größe entwickelt. (Vgl. Abb. 66.)

Selbst die Landschaft wird in Aktion aufgelöst und aus diesem Geschehen eine vorübergehende Erscheinung herausgegriffen. Die Landschaft in Braunschweig von 1638 oder die Radierung mit den drei Bäumen von 1643 (B. 212) sind ein dramatisches Erlebnis, eine Augenblicksvision wie die eben besprochenen biblischen Vorwürfe.

Aber daneben finden wir Darstellungen — sie gehören vor allem der Spätzeit an — von einer fast beängstigenden Ruhe. Einfache Motive, seltsam schon in der Auswahl, fast ohne jede Handlung und äußere Bewegung, stille Menschen in ruhigem Nebeneinander, und doch keine Daseinsbilder im italienischen Sinne. Aber auch hier erscheint das Leben in einem bestimmten Augenblick erfaßt und festgehalten. Wir fühlen den unaufhaltsamen Fluß der Zeit, von dem auch die

Digitized by Google

Ruhe umflossen und getragen ist: auch die Ruhe ist ja zeitlicher Ablauf, ist nur eine besondere Form der Bewegung.

Wenn wir Tobias mit seinem Weibe in ihrer Stube sehen [68], sie beim Spinnrad, der blinde Alte in Träume versunken am Kamin, so glauben wir das Ticken einer Uhr und das Schnurren des Spinnrades zu hören, den gleichmäßigen Atem zu fühlen, die wandernden Gedanken dieser wortlosen Menschen mitzuerleben. Es ist die Zeit, die durch das Bild streicht, die die Ruhe zu einem Geschehen wandelt.

Ruhe ist hier nicht abstrakte, unzeitliche, räumlich bestimmte Daseinsform, wie in der italienischen Renaissance, Ruhe ist hier eine komplexe, zufällige, aus dem Ablauf der Zeit herausgegriffene Erscheinungsform. In der Zeiteinheit der Bilddarstellung liegt das zeitliche Erlebnis begründet. Im simultanen Erschauen ist der Ablauf der Zeit bildhaft erfaßt.

Wieder wie in der Gotik erscheint Sein in der Zeit aufgelöst. Und doch handelt es sich um etwas grundsätzlich Verschiedenes. Dazwischen liegt die neue Weltbetrachtung der Renaissance.

*

Den gleichen Gegensatz von Ruhe und Bewegung, von mechanischer und dynamischer Auffassung können wir auch in der Baukunst beobachten. Während die Führrenaissancearchitektur vorwiegend geometrisch bestimmt ist, wie wir früher gezeigt haben, entwickelt die Hochrenaissance zugleich mit der stärkeren Betonung der Körperform gegenüber dem Hohlraum, ihre Formgestaltung an dem Grundproblem der Schwerkraft. Das Bauwerk wird als ein System von Stütze und Last, von Pfeiler und Balken aufgefaßt. Aus einzelnen Werkstücken, aus individualen Bauelementen erscheint es unter der Einwirkung der Schwere zusammengefügt und aufgebaut. Dies zeigt sich vor allem im Verhältnis der Pilasterordnung zur Mauer. Im Quattrocento wird, soweit überhaupt ein statisches Empfinden zur Geltung gelangt, die Mauer selbst als tragende Konstruktion aufgefaßt und demgemäß ihre Flächenausdehnung zur Last ins Verhältnis gesetzt. Die der Mauer vorgelegte Ordnung ist dagegen von jeder statischen Funktion grundsätzlich unabhängig, sie hat allein geometrische Bedeutung, indem sie die Mauerfläche rahmt und in Felder teilt und die kubische Raumform in ihren Konstruktionslinien betont; danach werden auch ihre Abmessungen und Verhältnisse bestimmt. Man kann dies deutlich bei Brunelleschi, etwa an der Sagrestia vecchia oder der Pazzikapelle, oder bei Giuliano da Sangallo an der Sakristei von S. Spirito oder an der Kirche S. Maria delle carceri in Prato beobachten. Je mehr die Massigkeit der Körperformen und ihre Schwere als wesentlicher Ausdrucksfaktor empfunden wird, umso mehr emanzipiert sich die Ordnung von der Mauer.

Digitized by Google

Die Pilaster und Halbsäulen werden gleichsam aus der Mauer herausgehoben und zu einem tragenden System von Stützen verselbständigt. Indem sie nunmehr als das tragende Gerüste angesehen werden, müssen auch ihre Abmessungen, ihre Abstände und ihr Verhältnis zum aufruhenden Gebälk statisch bestimmt werden. Dies zeigt sich vor allem in der Ablehnung der im Quattrocento bevorzugten schlankeren Proportionen und in der Vorliebe für das Stämmige und Gedrungenere, wie wir es schon in S. Biagio in Montepulciano finden. Es ist von diesem Gesichtspunkt aus bezeichnend, daß Antonio da Sangallo der Jüngere die dorischen Pilaster Bramante's an der Westtribuna von St. Peter als zu schlank kritisiert und statt des Verhältnisses 1 : 12 ein solches von 1 : 7 verlangt [69]. Der gleiche Wandel der Auffassung spricht sich in der verschiedenen Behandlung des Sockels aus. Die Frührenaissance stellt die Pilasterordnung auf ein hohes durchlaufendes Sockelband, das zusammen mit den Eckpilastern und dem Gebälke einen vollen Wandrahmen bildet; die Hochrenaissance stellt die Ordnung womöglich unmittelbar auf den Boden oder auf niedere, isolierte Postamente. Welches feine, lebendige Empfinden die Zeit für den statischen Aufbau besaß, bekundet die Kunsttheorie: so tadelt Serlio die Verkröpfung des Gebälkes über einem Pilaster oder einer Halbsäule mit der Begründung, daß das Gebälk in der Rücklage einer Stütze entbehre; die Anordnung eines Gebälkkropfes verlange daher seitlich halbe oder Viertelpilaster, welche die Funktion des Tragens für den zurückliegenden Teil des Gebälkes übernehmen [70]. Und das Memoriale Antonio da Sangallo's über den Bau der Peterskirche zeigt, daß diese Anschauung keineswegs nur eine akademische war, sondern daß sie tatsächlich auch dem praktischen künstlerischen Schaffen entsprach [71].

Bei Michelangelo ist eine grundsätzliche Umwertung zu beobachten: die einzelnen Bauformen verlieren ihre rein konstruktive Bedeutung und werden zu Ausdrucksformen irrationaler Kräfte. Nicht die Materialität der Werkstücke, nicht ihre Festigkeit und Schwere bestimmt die künstlerische Gestaltung; die einzelnen Bauelemente werden zu lebendigen Individualitäten, zu Ausdrucksformen geistiger Potenzen und wirksamer Kräfte [72]. Diese Vorstellung, die bei Michelangelo noch an den Einzelformen haftet, erfaßt im Hochbarock den ganzen Baukörper. Ein Gebilde wie der Innenraum von S. Carlo alle quattro fontane oder die Fassade S. Maria della pace ist aus einem statischen Prinzip nicht mehr zu erklären. Was sich hier abspielt — und als ein „Abspielen" wird es empfunden — ist eine höchst dramatische Aktion verschiedener, gegeneinander ankämpfender geistiger Prinzipien: Hohlraum und Masse, Innen- und Außenraum, Säulenordnung und Mauer, aufwärts und abwärts wirkende Kräfte treten einander gegenüber, ringen miteinander, werden überwältigt oder triumphieren. Bleibt die italienische Baukunst dabei immer noch rational bestimmt — dies

Digitized by Google

liegt im romanischen Volkscharakter — so treiben diese dynamischen Vorstellungen im deutschen Barock vollends zu ungezügeltem, heftigstem Ausdruck.

Mit dieser Beseelung der anorganischen Materie hängt aber auch die Neigung zum Athropomorphismus in der barocken Baukunst zusammen. Indem den einzelnen Bauformen und Baukörpern geistige Funktionen, Empfindung und Wille unterlegt werden, erscheinen sie selbst zu organischen Lebewesen umgedeutet: die Türen und Fenster werden zu weit aufgesperrten Mäulern, aus den Pilastern, die bezeichnenderweise nun vielfach nach unten verjüngt werden, wachsen menschliche Gestalten hervor, die Säulen werden zu Atlanten, die gebeugt unter der drückenden Last zusammenzubrechen drohen, während Engel und Putten leicht und tändelnd schwere Balkone und Baldachine schwebend in der Luft zu tragen scheinen. So wird die ganze Materie personifiziert und beseelt [73]. Die architektonischen Elemente sind nicht mehr substantiell als unveränderliche Daseinsformen gedacht, sondern funktionell als Ausdrucksformen, als Gestaltungen wirksamer Kräfte und Bewegungen verstanden.

*

Die gleiche gedankliche Entwicklung können wir auch in der gleichzeitigen physikalisch-naturwissenschaftlichen Anschauung beobachten. Sucht die Renaissance in der Bewegungslehre die Vorgänge zu beschreiben und räumlich und zeitlich zu fixieren, so frägt das XVII. Jahrhundert nach der Ursache der Bewegung, nach der ihr zugrundeliegenden Kraft. In der Aufstellung und Formulierung des Kraftbegriffes ist eine der entscheidendsten Errungenschaften der physikalischen Naturauffassung dieser Zeit zu erkennen. Es ist die gleiche gedankliche Supposition, die hinter der materiellen Form ihre geistige Wesenheit sucht wie in der Bildkunst.

Dieser Wandel der Vorstellung zeigt sich deutlich in der Entwicklung der Kosmologie. In den Anschauungen von Kopernikus und Kepler stehen sich Renaissance und Barock gegenüber. Für Kopernikus besteht das Problem darin, die astronomischen Erscheinungen auf ein einheitliches, geometrisch-mechanisches Grundgesetz zurückzuführen. Es handelt sich ihm nur darum, die Stellung von Sonne und Planeten, und damit auch der Erde, im Weltraum zu bestimmen und ihre wechselseitige Bewegung festzulegen. Kepler geht darüber hinaus; er frägt nach dem Grunde der Bewegung. Erst in der kausalen Erklärung sieht er die wirkliche Begründung der geometrisch-mechanischen Hypothese [74]. So gelangt er zum physikalischen Begriff der Kraft. Erst durch die Ableitung aus der gesetzmäßig festgelegten Wirksamkeit der Naturkräfte erhält die geometrisch-mathematische Formulierung konkrete Bedeutung. Die Mathematik allein ver-

Digitized by Google

mag das Problem nicht zu lösen, sie führt nur zu Gleichnissen und Symbolen. „Kein Geheimnis der Natur wird aber durch geometrische Symbole enthüllt und ans Licht gezogen, . . . wenn nicht durch sichere Gründe dargetan wird, daß sie nicht lediglich Gleichnisse sind, sondern die Art und Ursache der Verknüpfung der beiden miteinander verglichenen Dinge zum Ausdruck bringen" [75].

Kraft bedeutet ihm aber nicht eine auf die Materie äußerlich einwirkende geistige Potenz im Sinne der Metaphysik des Aristoteles und der mittelalterlichen Kosmologie, die gleich den mit Engeln identifizierten „Intelligenzen" die neun Sphären des Himmels mit den Planeten und dem Fixsternhimmel bewegt, sondern die begriffliche Formulierung der aus den Erscheinungen abgeleiteten und mathematisch bestimmten konkreten Ursachen an sich. Er kann daher einer von außen treibenden geistigen Kraft entbehren: „Wenn durch sich selbst die magnetischen Kräfte die Aufgabe erfüllen, was bedürfen sie der Leitung des Geistes?" [76]. Die bewegenden Kräfte sind für ihn in den Körpern selbst gelegen, sind in deren Stofflichkeit begründet. So tritt als entscheidender neuer Gedanke in die Deutung der astronomischen Vorgänge das Prinzip der Gravitation. In Gilbert's Untersuchungen über den Erdmagnetismus findet es seine erste Formulierung. Nicht in der Qualität des „Ortes", in dem subjektiv bedingten Richtungsgesetz von „Oben" und „Unten", in der geistigen Tendenz aller Dinge, dem Weltmittelpunkt zuzustreben gemäß der Anschauung des Aristoteles ist die Anziehungskraft begründet — diese subjektiv qualitative Vorstellung des Raumes war durch das kopernikanische Weltsystem endgültig überwunden — sondern in der Materialität der Körper selbst. „Nicht der Ort ist es, der in der Natur der Dinge wirkt und schafft, der über die Ruhe oder Bewegung der Körper entscheidet. Denn er ist an sich weder ein Sein, noch eine wirkende Ursache; vielmehr bestimmen die Körper erst vermöge der Kräfte, die ihnen innewohnen, ihre gegenseitige Stellung und Lage. Der Ort ist nichts, er existiert nicht und übt keine Kraft aus, sondern alle Naturgewalt ist in den Körpern selbst enthalten und begründet" [77].

Kepler hat den Gedanken Gilbert's aufgegriffen und weiterentwickelt, indem er die Beziehung der Gesamtmasse eines Himmelskörpers und seiner Teile, worauf Gilbert allein seine Untersuchung eingestellt hatte, auf die Wechselwirkung der Himmelskörper untereinander ausdehnte. Der „Erdmagnetismus" Gilbert's wird für ihn zum allgemeinen Prinzip der Gravitation, durch die als eine facultas activa et energica die Sonne die Planeten anzieht. Die konstitutive Bedeutung der Gravitation für das Weltbild wird klar ausgesprochen, indem „sich die gesamte Mannigfaltigkeit des himmlischen Mechanismus aus einer einzigen, ganz einfachen körperlichen magnetischen Kraft (vis magnetica corporalis) ergibt, wie bei der Uhr alle Bewegung durch das einfache Gewicht" [78]. Ja sogar

Digitized by Google

das Abnehmen der Kraft mit der Entfernung wird, wenn auch in unrichtiger mathematischer Fassung, nach Analogie der Hebelgesetze dargelegt [79]. So erscheint das Gravitationsgesetz Newton's in Gilbert's und Kepler's Formulierungen in der grundlegenden Vorstellung bereits vorausgenommen.

In dieser Durchdringung der rein geometrischen Vorstellung durch die dynamische vollzieht sich in einer auffallenden Parallele mit der Entwicklung der Bildkünste der entscheidende Wandel von der Kosmographie der Renaissance zur Kosmophysik.

Noch deutlicher werden uns aber diese Beziehungen der naturwissenschaftlich philosophischen Anschauung zum Stilbegriff des Barock in der grundsätzlichen Umdeutung, welche den Grundgedanken der demokritischen Atomtheorie — durch epikuräische Tradition der Renaissance zugeführt und in der Korpuskulartheorie von ihr neu gestaltet — durch Leibniz gegeben wurde [80]. An Stelle der materiell und räumlich gedachten Korpuskeln, deren Form und Bewegung mathematisch und mechanisch bestimmt ist, treten bei ihm die Kraftsubstanzen der Monaden. Das Atom wird vergeistigt zu einem inneren Prinzip von immanenter Wirksamkeit. Die Substanz ist ihrem Wesen nach nicht mehr durch die räumliche Ausdehnung und ihre Masse bestimmt, sondern wird zur überräumlichen, immateriellen wirksamen Kraft, und der Raum selbst zur Auswirkung dieser Kraft, zum Kraftprodukt der Substanz. „Die Substanz ist ein Wesen, das die Fähigkeit zu handeln besitzt" [81]; diesen Satz stellt er seinem Aufsatz Principes de la nature et de la grace an die Spitze. Die Monade bedeutet somit ein Lebensprinzip, dessen Wesen durch „Vorstellung" (Repräsentation) und „Begehren" (Appetition) gekennzeichnet ist; „daher kann keine körperliche Substanz (so wenig wie eine geistige) zu wirken aufhören" [82]. Im inneren Prinzip des Handelns, das der Monade zukommt, ist die „substantielle Form" gegeben, und in diesem Sinne werden die Monaden in Anlehnung an Aristoteles auch als Entelechien bezeichnet [83]. Es ist dabei zu beachten, wie stark die Anschauungen von Leibniz — nicht nur in bezug auf die äußerliche Übereinstimmung des Terminus der Monade — an die Vorstellungen Giordano Bruno's von der Beseeltheit des Universums, von der Wesenheit der individualen Einzeldinge als „Spiegel" der Weltsubstanz, von ihrer grundsätzlichen Unterschiedlichkeit und Eigenart anklingen.

So tritt auch in der metaphysischen Weltanschauung an Stelle der mechanischen die dynamische Auffassung. Leibniz bezeichnet selbst die „besondere Wissenschaft der Dynamik" und den von ihm aufgestellten Begriff der Kraft, der sehr viel zur Erkenntnis des wahren Begriffes der Substanz beiträgt", als die Grundlage seines metaphysischen Systems [84]. Der Werdegang seiner philosophischen Anschauungen, den er im Systeme nouveau de la nature kurz umreißt, läßt den entscheidenden Vorstellungswandel klar hervortreten: „Ich war schon

Digitized by Google

tief in das Gebiet der Scholastik eingedrungen, als die Mathematik und die neueren Autoren mich noch in früher Jugend davon abzogen. Die schöne Manier derselben, die Natur auf mechanische Weise zu erklären, entzückte mich, und mit Recht verachtete ich die Methode derer, die nur Formen und Vermögen dazu benützen, von denen man nichts erlernt. Aber seitdem ich versuchte, den Prinzipien der Mechanik selbst auf den Grund zu gehen, um Naturgesetze zu begründen, welche die Erfahrung uns kennen lehrt, ward ichs inne, daß die bloße Inbetrachtnahme einer ausgedehnten Masse nicht hinreichte, und daß noch der Begriff der Kraft benützt werden müsse ... Anfangs, als ich mich vom Joche des Aristoteles befreit hatte, war ich auf das Leere und die Atome verfallen, da diese Anschauung die Einbildungskraft am besten sättigt; nachdem ich aber von dieser Auffassung zurückgekommen war, entdeckte ich nach vielem Nachdenken daß es unmöglich ist, die Prinzipien einer wahren Einheit im Stoff allein oder in dem, was sich rein leidend verhält, aufzufinden, weil hier alles nur Ansammlung oder Anhäufung von Teilen ohne Ende ist ... Ich mußte also die heutzutage so verrufene substantielle Form wieder ins Leben rufen ... So fand ich, daß ihr Wesen in der Kraft besteht, daß aus diesem Wesen etwas dem Gefühlsvermögen und dem Begehren Ähnliches folgt, und daß sie daher in Annäherung an den Begriff aufgefaßt werden müssen, den wir von den Seelen haben"[85].

Mit der Vorstellung der Kraft und der Beseeltheit verbindet sich für Leibniz bezeichnenderweise auch die des Organischen. Denn nur diesem kommt ein Lebensprinzip zu, nur diesem entspricht eine „Seele", eine Zentralmonade. Gilt ihm auch nicht jeder Teil des Stoffes als beseelt, so erscheint dieser doch mit organischem Leben durchaus erfüllt. „Es gibt — meinem System zufolge — keinen Teil des Stoffes, in welchem nicht eine unendliche Anzahl organischer und beseelter Körper vorhanden wäre, worunter ich nicht bloß die Tiere und die Pflanzen, sondern vielleicht auch noch andere Arten von Wesen verstehe, die uns völlig unbekannt sind"[86]. In einem seltsamen Bilde, das er öfter verwendet, wird der Stoff mit einem „Garten voller Pflanzen und einem Teich voller Fische" verglichen. „Aber auch jeder Zweig der Pflanze, jedes Glied des Tieres, jeder Tropfen seiner Säfte ist noch ein solcher Garten und ein solcher Teich. Und wenn auch die Erde und die Luft zwischen den Pflanzen des Gartens und das Wasser zwischen den Fischen des Teiches weder Fisch noch Pflanze sind, so enthalten sie doch deren noch, die jedoch meistens von einer Feinheit sind, daß wir sie nicht wahrnehmen können"[87]. So werden noch die Glieder der Tiere mit anderen Lebewesen, Pflanzen und Tieren erfüllt gedacht.

Aus dieser Vorstellung der Beseeltheit des „von der göttlichen Weisheit zugerichteten Stoffes", der daher „allenthalben im hohen Grade organisiert sein muß", wird auch das Problem der Zeugung der Organismen zu lösen versucht[88];

Digitized by Google

und in einer überaus bezeichnenden Gedankenwendung, die uns einen Einblick in die konkreten Vorstellungen gewährt, die seinem Systeme zugrundeliegen, wird die transzendale Idee der Entelechie selbst an der Entwicklung der Pflanzen und Tiere aus den Samen erklärt, in welchen das Tier selbst schon vor der Empfängnis enthalten und vorgebildet ist. Diese Beseeltheit der Natur, ihre Wirksamkeit und zeugende Kraft findet auch theologisch ihre Begründung in der Genesis, indem sie durch den Befehl Gottes: die Erde soll Frucht tragen und die Tiere sich vermehren, den Dingen bleibend eingepflanzt erscheint[89]. Man möchte dabei an einen bewußten oder unbewußten Einfluß der gerade zu seiner Zeit so viel diskutierten Probleme der Versteinerungen, der ludi naturae, der Stein- und Mergelgeburten, der „Samenluft", welche die „Figurensteine" erzeugt, die „nie geborenen Embryonen von Organismen einer früheren Erdperiode", als die man sie später bezeichnet hat, denken, Anschauungen, die ja gerade Leibniz bei seinen geologischen Studien naheliegen mußten[90].

Was allen diesen Vorstellungen als das Wesentliche zugrundeliegt, ist das Bestreben, das Anorganische ins Organische, das Materielle ins Geistige, die ruhende Daseinsform in Bewegung, das Substantielle ins Funktionelle umzudeuten. Das ist die gleiche geistige Grundlage, auf der sich die Bildkunst entwickelt.

Digitized by Google

5. Kapitel

EPOS UND DRAMA

Soll die Ableitung der Bildgestaltung aus der allgemeinen, der Zeit eigentümlichen Vorstellungsweise, wie wir sie bisher für die Bildkünste versucht haben, zu Recht bestehen, so müssen die für Gotik und Renaissance festgestellten Grundformen der Vorstellung auch für die Dichtkunst Geltung haben. Auch der Dichtkunst liegen bildhafte Vorstellungen zugrunde, die mit den ihr zugehörigen Darstellungsmitteln gestaltet werden. Bedingen diese besonderen Darstellungsmittel auch andere, ihnen entsprechende Vorstellungsformen, so muß doch in ihrer Konstitution die allgemeine Vorstellungsweise der Zeit zum Ausdruck gelangen. Es muß also die Frage aufgeworfen werden, ob der Gegensatz sukzessiver und simultaner Vorstellung, der in der Bildkunst nachgewiesen wurde, auch für den Stilunterschied der mittelalterlichen und der Renaissance-Barock-Dichtkunst konstitutive Bedeutung hat.

Um die Übereinstimmung in der Entwicklung von Bildkunst und Dichtkunst aufzuzeigen, dürfen aber nicht einfach die Bilddarstellungen der bildenden Künste mit den in der Dichtkunst wiedergegebenen bildhaften Vorstellungen verglichen werden. Es ist nur mit großen Einschränkungen richtig anzunehmen, daß uns in der bildenden Kunst unmittelbar die der Zeit entsprechenden Vorstellungen ähnlicher dichterischer Schilderungen gegeben sind. Es erscheint höchst gewagt, wenn Hauttmann zu einer streng dekorativen Miniatur vom Anfang des XIII. Jahrhunderts bemerkt: „So i d e a l sind die Gottfriedschen Landschaften gesehen und zu sehen“ [1]. Sicherlich hat sich kein Leser des Tristan bei der Schilderung der Sommerau oder der Minnegrotte Bäume als Palmettenranken oder als drei Zweiglein mit je einem Herzblatt vorgestellt. Ebenso wenig dürfen wir die Vorstellungsbilder, die ein Kind hat, wenn wir ihm von einem Mann oder einem Pferd sprechen, gleichsetzen mit den Darstellungen, die es von einem Mann oder einem Pferd zeichnerisch gibt. Nicht darum handelt es sich dabei, daß das Kind nicht die manuelle Fähigkeit der Wiedergabe seiner Vorstellungen hat, sondern darum, daß wir grundsätzlich die der Wahrnehmung oder Erinnerung entsprechende Vorstellung nicht mit der Vorstellung der Darstellung identifizieren dürfen. Dies gilt nicht nur für den infantilen und primitiven Zustand, sondern ebenso auch für jede höhere geistige Entwicklungsstufe.

Digitized by Google

Trotzdem wird der Art, wie ein Kind eine Vorstellung zeichnerisch darstellt, und wie es sie mit Worten wiedergibt und beschreibt, etwas Gemeinsames zugrunde liegen, das eben in der Vorstellungsweise des Kindes begründet ist. So wird es in beiden Fällen die ihm charakteristisch erscheinenden Merkmale herausgreifen und betonen, d. h. was am meisten seine Aufmerksamkeit erregt, von ihm besonders deutlich apperzipiert wird und demgemäß in seiner Wahrnehmungsvorstellung sich durch besondere Deutlichkeit auszeichnet, in seiner Erinnerung besonders haftet. Insofern werden wir aus der zeichnerischen Darstellung wie aus der sprachlichen Wiedergabe auf die Vorstellungsweise zurückschließen können. Aber zwischen die Wirklichkeitsvorstellung und die zeichnerische, beziehungsweise sprachliche Wiedergabe schiebt sich ein entscheidender umbildender Vorstellungsakt ein, den wir nicht übersehen dürfen. Die Grundvorstellung kann nicht unmittelbar im zeichnerischen Bild festgehalten werden, sondern muß selbst erst zur Vorstellung des zeichnerischen Bildes umgestaltet werden. Diese Umgestaltung der Vorstellung ist der schöpferische Prozeß der künstlerischen Formgebung. Die reproduzierende Vorstellung ist bereits an die besonderen Voraussetzungen der Darstellungsmittel gebunden. Der Umgetaltungsprozeß ist demnach durch diese bestimmt und ihnen entsprechend auch unterschiedlich. Dabei ist es an sich gleichgültig, ob die Darstellungsform unmittelbar von der Besonderheit des Darstellungsmittels ausgelöst und bestimmt wird, ob etwa in ein gegebenes Stück Holz eine Form hineingesehen wird, zufällige Linien oder Flecken zu einer gegenständlichen Darstellung ausgestaltet werden, oder die Darstellungsform sich primär entwickelt, dem Material aufgenötigt und abgerungen wird, ein Gegensatz im schöpferischen Vorgange, den wir in allen menschlichen Entwicklungsstadien und zu allen Zeiten beobachten können.

Das gleiche wie für die bildnerische Darstellung gilt aber ebenso für die sprachliche Wiedergabe, mag diese künstlerischer oder wissenschaftlicher Art sein. Auch hier muß die sinnliche Vorstellung in das begriffliche Medium der Sprache übergeführt werden, d. h. das einheitliche Vorstellungsbild in Einzelvorstellungen, die begrifflich in der Sprache faßbar sind, zerlegt und aus ihnen zusammengesetzt werden. Wenn ich sage: „Ein roter Mantel fällt ihm von den Schultern", so setzt sich diese Gesamtvorstellung, die damit gegeben ist, aus den Dingvorstellungen Mantel und Schulter, der Farbvorstellung rot und der Bewegungsvorstellung Fallen zusammen. Will ich die für die Beschreibung notwendigen Worte und Wortverbindungen finden, so muß schon im Aufbau der Gesamtvorstellung eine Umwandlung vor sich gehen. Jede Beschreibung ist der Versuch, die innere Konstitution der Vorstellung so umzugestalten, daß sie durch die gegebenen oder zu bildenden Sprachformen ausdrückbar wird. Wie die bildende Kunst durch das Material, ist die sprachliche Darstellung durch die Eigen-

Digitized by Google

art der Sprache bestimmt. Dies tritt am deutlichsten, wie allgemein bekannt, beim Übersetzen zutage.

Insofern also dieser Umgestaltungsprozeß von den Darstellungsmitteln bestimmt ist, wird er für die verschiedenen Arten der Darstellung unterschiedlich und unvergleichbar sein — wir können nicht unmittelbar ein Wort mit einer Zeichenform vergleichen; insofern er im Wesen der Grundvorstellung begründet ist, muß ihm aber in allen Ausdrucksmöglichkeiten etwas Gemeinsames, Gleichartiges eigen sein. Methodologisch bedeutet dies, daß wir verschiedene Ausdrucksformen, welche verschiedenen Darstellungsarten angehören, nur vergleichen können, indem wir sie auf die ihnen zugrundeliegenden Grundvorstellungen zurückführen, indem wir den Aufbau dieser Grundvorstellungen aus den Tendenzen der Umgestaltung erschließen. Ist die Vorstellung z. B. auf einzelne isolierte Merkmale eingestellt, welche die eigentlichen Träger der an sich unbestimmten Gesamtvorstellung sind — dies ist z. B. die Vorstellungsart des Kindes und vielfach der Primitiven — so wird sich die Umgestaltung sowohl für die zeichnerische als für die sprachliche Darstellung in einem Herausheben dieser Merkmale und in einem unvermittelten Aneinanderfügen äußern. Mund, Nase und Augen bedeuten ein Gesicht, fügt der Primitive etwa noch die weiblichen Geschlechtsmerkmale und den Nabel hinzu, so bedeutet dies ein Weib und als solches ein Fruchtbarkeitssymbol. Selbst die Gliedmaßen sind für die Darstellung nicht unbedingt notwendig. Entsprechend wird eine Beschreibung ebenfalls einzelne isolierte Merkmale herausgreifen. Auch bei kindlichen Beschreibungen ist das unvermittelte, oft sprunghafte Aneinanderfügen bezeichnend. Die Merkmale aber, die das Kind beim Beschreiben hervorhebt, müssen nicht identisch sein mit denen, die es zeichnet, weil hier bereits die Darstellungsart für die Umbildung der Vorstellung bestimmend wird. So wird es bei der Beschreibung Merkmale hervorheben, die es in die zeichnerische Darstellung nicht umzusetzen vermag, anderseits solche unterdrücken, die zwar für das zeichnerische Bild notwendig, für die Beschreibung aber unwesentlich erscheinen. Ebenso wird die Verknüpfung der Einzelvorstellungen durch die Art der Darstellung bestimmt. So zwingt die zeichnerische Fixierung zu einer räumlichen Anordnung der Einzelmerkmale — in primitivster Form können wir allerdings auch das räumlich ungeordnete Nebeneinandersetzen von zeichnerischen Einzelformen beobachten — während für die sprachliche Beschreibung die räumlichen Beziehungen untergeordnete Bedeutung haben. Gleichwohl wird sich auch in der Art der Verknüpfung der Vorstellungen etwas Gemeinsames, das eben in der komplexen Vorstellung begründet ist, nachweisen lassen.

Ebenso wird eine Vorstellungsweise, die auf die Gesamterscheinung eingestellt ist, sich in allen Ausdrucksformen erkennen lassen. Wie wir in der Zeich-

Digitized by Google

nung vor allem die Gesamtform wiedergeben und die Einzelheiten dieser unterordnen, ja sie übersehen und unterdrücken, ebenso vermag die Sprache das Ganze auszudrücken und bei der Beschreibung vom Ganzen zum Teil fortzuschreiten, statt aus den Teilen das Ganze aufzubauen. Ja wir können in der Entwicklung der Sprache selbst beobachten, wie sich die Worte der Vorstellungsweise entsprechend umbilden, beziehungsweise mit der Wandlung der Vorstellungsweise ihre Bedeutung ändern. Einer primitiven Vorstellungsweise, die auf das Dinghafte, auf konkrete Merkmale eingestellt ist, wird auch ein Entwicklungsstadium der Sprache entsprechen, das dieser Vorstellungsweise Ausdruck gibt. Die Sprache wird überhaupt noch nicht fähig sein, synthetische, abstrakte Vorstellungen zu bezeichnen, ebenso wie die bildnerische Darstellung mit einzelnen feststehenden Bildsymbolen das Auslangen findet. Aber dies bedeutet nicht, daß die primitiven Vorstellungen nicht komplex wären — ein Kind, ebenso wie der Primitive, reagiert auf die feinsten Schwankungen des Gesichtsausdruckes und des gesamten Verhaltens, die es weder sprachlich, geschweige denn zeichnerisch wiedergeben könnte, die es aber doch, wie die unwillkürliche Reaktion zeigt, apperzipiert. Aber die Konstitution dieser Vorstellung ist derartig, daß sie nicht unmittelbar in Ausdrucksvorstellungen umgewandelt werden kann und sich daher jeder Wiedergabe entzieht. Wie der Versuch einer Fixierung gemacht wird, zerfällt sie in isolierte einfache Teilvorstellungen begrifflicher oder bildlicher Art. Anderseits können wir schon in frühen Entwicklungsstadien, wie in den Höhlenwandmalereien des Paläolithikums, die Fähigkeit der Wiedergabe komplexer, synthetischer Erscheinungsformen beobachten. Jedenfalls muß einer solchen Darstellungsweise auch eine grundsätzlich andere Vorstellungsart entsprechen, als den sogen. geometrischen Stilen, eine Vorstellungsart, die ebenso in der ganzen Denkweise und Sprache zum Ausdruck gekommen sein muß.

Was sich aber bereits in der Wortbildung selbst äußert, muß umso mehr in der zusammenhängenden sprachlichen Darstellung hervortreten. So muß auch der Gegensatz sukzessiver und simultaner Vorstellung, wie ihn die Bildkunst der Gotik und Renaissance aufweist, ebenso in der Dichtkunst zu beobachten sein.

Aber gerade bei der Anwendung dieser Kategorien, der zeitlichen Abfolge und räumlichen Simultaneität auf Bildkunst und Dichtkunst, könnte der Einwand erhoben werden, daß diese Vorstellungsformen schon in der Art der Darstellung begründet sind, indem die Bildkunst ihrem Wesen nach räumlich, daher simultan, die Dichtkunst zeitlich, daher sukzessive sei. Wir haben aber schon in der Bildkunst gesehen, daß auch sie auf einer sukzessiven Vorstellung beruhen kann, und daß ihre Formgebung durch diese in entscheidender Weise beeinflußt werden kann. Ebenso vermag die Dichtkunst in der ihr eigentümlichen sukzessiven Darstellung simultane Vorstellungen wiederzugeben. Wie dort das

Digitized by Google

im Bilde gleichzeitige räumliche Nebeneinander zum zeitlichen Nacheinander umgedeutet wird, so kann hier das zeitliche Nacheinander zu einer simultanen räumlichen Vorstellung zusammengefaßt werden, wobei es wesentlich ist, daß die Form der Darstellung uns zu einer simultanen Gesamtvorstellung zwingt [2].

Trotzdem wird einer bestimmten Darstellungsart ihrem Wesen nach eine bestimmte Vorstellungsweise mehr oder weniger entsprechen. Oder umgekehrt: die Vorstellungsweise wird sich, so weit als möglich, die ihr gemäßeste Darstellungsart suchen und diese bevorzugen. In dieser wird sich dann auch eine vorauseilende Entwicklung, eine besondere Blüte geltend machen. Wir können selbst innerhalb der Bildkünste beobachten, daß sich nicht alle Kunstgattungen gleichmäßig und parallel entwickeln. So ist allein schon das Hervortreten einzelner Kunstgattungen, der Wechsel ihrer Führerrolle in der Stilentwicklung ein wichtiger Hinweis auf die Vorstellungsweise und ihren Wandel. Es ist weder bloßer Zufall, noch durch rein äußerliche Voraussetzungen bedingt, daß die Plastik im Verlaufe der ganzen Menschheitsgeschichte in der griechischen Kunst eine nie wieder erreichte Blüte aufweist. Es ist tief begründet in der körperhaften, isolierenden Raumvorstellung, die das ganze geistige Leben der klassischen Zeit beherrscht. Und es liegt ebenso im Wandel der Vorstellungsweise der Renaissance, wie wir gesehen haben, daß gerade die Malerei in dieser Zeit die Führung übernimmt.

Aber auch in der Entwicklung der großen Kunstgattungen, Bildkunst, Dichtkunst und Musik, können wir den gleichen Rollenwechsel beobachten, der sich nicht nur in der Höhe der qualitativen Leistungen, sondern vor allem im Tempo der Entwicklung äußert. So ist es natürlich, daß die Dichtkunst mit ihrer zeitlich sukzessiven Darstellungsform einer sukzessiven Vorstellungsweise mehr entsprechen muß, ihr mehr entgegenkommt als die Bildkunst. Eine landschaftliche Schilderung Wolframs von Eschenbach oder Gottfrieds von Straßburg ist an Bildhaftigkeit, an Differenziertheit und Reichtum der Details, an Naturnähe nicht unmittelbar der gleichzeitigen Buchmalerei zu vergleichen. Die Dichtkunst eilt der Bilddarstellung voraus; und ihre Bildhaftigkeit in der Blütezeit des XII. und XIII. Jahrhunderts entspricht etwa der Bilddarstellung der Spätgotik am Ende des XIV. Jahrhunderts. Und umgekehrt wiederum werden wir von vorneherein annehmen können, daß die simultane Vorstellungsweise sich erst später, langsamer in der Dichtkunst durchringt und Gestalt annimmt als in der Bildkunst.

Suchen wir den Gegensatz, den wir in der bildenden Kunst zwischen Mittelalter und Neuzeit aufgedeckt haben, in der Dichtkunst zu fassen, so stellt er sich uns als *episch* und *dramatisch* dar. Das will nicht einfach besagen, daß die mittelalterliche Dichtkunst sich vorwiegend der epischen Form bediente, sondern daß sie dem Wesen nach episch ist, daß sie es auch dort ist, wo die

Digitized by Google

dramatische Form angewendet wird, ebenso wie der Barock auch in der epischen Form dramatisch ist. Daß der dramatische Stil noch nicht in der Renaissance, sondern erst im Barock seine Vollendung gefunden hat, wird noch später aus dem Wesen des barocken Dramas seine Erklärung finden.

Die Dichtkunst des frühen Mittelalters ist vor allem von der nationalen Epopöe beherrscht, die aus mythischen und historischen Wurzeln die Nährstoffe für ihren Aufbau gewinnt. Mit einer gewaltigen Kraft erzählerischer Darstellung werden die einzelnen Sagenbestandteile und historischen Überlieferungen, die in Prosaerzählungen, Balladen und epischen Liedern vorlagen episch ausgestaltet und ausgeweitet und miteinander zu größeren Einheiten zusammengeschweißt. So sehen wir im Beowulf, dem ältesten vulgärsprachigen Versepos, einen Geistlichen skandinavische und angelsächsische Märchen und Sagen nach antiken Vorbildern zu einem einheitlichen Dichtungswerk verarbeiten. Zu immer größeren Zyklen wird die geschichtliche Tradition der merowingisch-karolingischen Epoche in den Chansons de gestes zusammengefaßt, immer kühner und willkürlicher werden die Helden durch genealogische Bande miteinander verknüpft und damit auch die Lieder genealogisch-biographisch aneinandergereiht. Die ganze ungeheure Masse historisch dichterischer Überlieferung wird schließlich in drei großen Gruppen vereint, indem der Stoff um drei historische Persönlichkeiten als Oberhäupter der Familien gesammelt wird: Pipin (Geste du roi), Garin de Monglane und Doon de Mayence. Dabei wird die Tradition durch freie dichterische Ergänzungen der Kindheitsgeschichte der Helden und noch weiter zurückgreifend durch die Geschichte der Eltern und Großeltern ausgesponnen und erweitert. So wächst der Umfang ins Ungeheure, so daß die Rezitation durch den Jongleur und Spielmann sich bei einem täglich vierstündigen Vortrag oft auf zwei Tage erstreckte [3].

Die Erzählung hat nicht in sich Abschluß und Begrenzung, sondern sie ist bloß zeitlicher Ablauf, bloß durch die Richtung der Handlung, die sich immer wieder aus sich neu entwickelt, gegeben. Diese Erzählungen haben keinen Anfang und kein Ende, sie können daher beliebig nach rückwärts und vorne ergänzt werden, es können andere Erzählungen an sie angeknüpft werden, wobei diese Anknüpfung nicht aus einer höheren Einheit der Handlung, sondern rein zeitlich, ursächlich erfolgt. Es ist bezeichnend, daß gerade der Schluß oft durch ein neu eingeführtes Motiv wieder umgebogen und in einen Trugschluß verwandelt wird, so daß die Dichtung mit einem Ausblick in die Zukunft abbricht. So schließt das französische Rolandslied mit einem neuen Auftakt. Karl der Große ist nach einer siegreichen Schlacht über die Sarazenen und der Eroberung Saragossas nach Aachen zurückgekehrt; dem Verräter Guenelon wird der Prozeß gemacht; seine Sippe, die für ihn bürgte, wird gehängt, und er selbst von vier Rossen zerrissen:

Digitized by Google

Rolands Tod ist vollauf gerächt. Das Lied scheint zu Ende. Da in der letzten „laisse" erscheint der Erzengel Gabriel, um den Kaiser zu neuen kriegerischen Unternehmungen aufzufordern:

Der Kaiser aber wollte nicht dahin:
„Gott", rief er aus, „voll Mühsal ist mein Leben!"
Er weint und rauft sich seinen weißen Bart.
Hier schließt die Mär, die Turoldus erzählet [4].

In Bertrant's „Girart de Vienne" werden die feierlichen Festlichkeiten zum Friedensschluß der langen Fehde Girarts und Karls durch die Botschaft unterbrochen, daß Sarazenen in Frankreich eingefallen seien. Karl bricht auf und wendet sich gegen sie nach Spanien. Damit endet die Dichtung.

Der losen Aneinanderfügung der Ereignisse entspricht auch die Darstellung. Sie erscheint aus Einzelbildern und Einzelvorgängen zusammengesetzt, die jede für sich eine in sich geschlossene dichterische Form erhalten. Das Tempo der Erzählung ist schon durch die Form der laisses schwerfällig und langsam. Mit wuchtigen Schritten, gleichsam ruckweise bewegt sich die Erzählung weiter. Jede Strophe, die durch eine durchgehende Assonanz zusammengehalten wird, in der Anzahl der Verse aber auch in derselben Dichtung in weitem Ausmaß wechselt, ist inhaltlich in sich abgerundet. Sie umfaßt fast immer nur ein Motiv, eine Einzelhandlung. Zur Motivierung und Abrundung wird am Anfang jeder laisse immer wieder in der Erzählung zurückgegriffen und die Situation, wie sie sich aus der Handlung der vorhergehenden laisse ergibt, mit wenigen Worten angedeutet. Ja oft werden die letzten Verse der vorhergehenden Strophe bis auf die Änderung der Assonanz wörtlich wiederholt. Der Schlußvers, der oft refrainartig behandelt wird, schließt das Motiv in sich ab. So werden die Einzelkämpfe im Rolandslied (Strophe 97 bis 101), von denen jeder einer Strophe zufällt, durchgehend mit einer ähnlichen Wendung geschlossen: „Sprach Olivier: Gar herrlich geht die Schlacht". — „Da sprach Turpin: Das war ein Heldenstoß". Oder es wird eine Rede kurz mit dem Inhalt der Gegenrede oder der Aufnahme, die sie findet, geschlossen: „Die Franken sagten: Weise sprach der Herzog". Diese Gegenrede bedeutet aber nicht ein neues Motiv, sondern die innere Abrundung des in der Strophe Dargestellten, sie ist nicht Weiterleitung der Erzählung, sondern Abgrenzung. So erscheint die ganze Dichtung wie aus einzelnen gewaltigen Blöcken aufgebaut.

Durch diese Isolierung der einzelnen Elemente der Handlung, werden diese aus dem Verlauf der Erzählung herausgehoben. Sie erhalten selbständige ideelle Bedeutung, sie werden aus einem zeitlichen Vorgang zu einer begrifflichen Wesenheit, zu einer gedanklichen Form des Seins. Olivier kämpft, Roland stößt ins Horn, Karl hört den Ruf: es ist gleichsam die Idee des Kämpfens, des Blasens,

Digitized by Google

des Aufhorchens durch ein einheitliches dichterisches Symbol gefaßt. Durch diese ideelle Realität erhält die einzelne Handlung eine eigenartige Gegenwärtigkeit und Plastik. Darin beruht die monumentale Idealisierung dieser Dichtungen.

Die der dichterischen Gestaltung zugrundeliegende Vorstellungsweise ist die gleiche, wie die der romanischen Bildkunst und der frühmittelalterlichen Philosophie. Einzelne, festumschriebene zeichnerische Symbole für bestimmte Personen, Handlungen und begriffliche Vorstellungen in Malerei und Plastik, schwere Rhythmen in den Bauformen der Architektur; in der Philosophie die Realität der Universalien, wonach der Gattungsbegriff die reale einheitliche Substanz darstellt, an der die spezifischen Merkmale der ihm zugehörigen Individuen nur als Akzidenzien erscheinen (Wilhelm von Champeaux), die ontologische Auffassung derzufolge dem Allgemeinen ein höheres gesteigertes Sein zukommt, als dem Besonderen.

In der zweiten Hälfte des XII. und im XIII. Jahrhundert ist in der Entwicklung der epischen Form ein entscheidender Wandel zu beobachten. An Stelle des Strophenaufbaues in assonierenden laisses tritt der Versroman mit paarweise gereimten kurzen Verszeilen, die ohne strophenmäßige Unterbrechung fortlaufen. Damit ist eine neue Form geschaffen, der auch grundsätzlich eine andere Vorstellungsweise entspricht. Im Abenteuer- und Liebesroman, der im bretonischen Sagenkreis seine Wurzel hat, war dazu ein neuer bildsamer Stoff gegeben. Der Gavain-Gralroman ist der erste jener Artusromane, in denen ein Held nach einem unbekannten Ziel ausreitet, auf dem Wege Ungeheuer und Riesen besiegt, Unterdrückte befreit und Jungfrauen errettet, nicht ohne dabei von den Geretteten den holdesten Lohn davonzutragen. Lanzelot, Erec, Parzival und Tristan folgen dem gleichen Typus.

Den Ausgangspunkt nimmt diese jüngere Epik, wie die gleichzeitige Gotik in den bildenden Künsten, in Frankreich und dem französischen Kolonialgebiet in Britannien. An sie knüpft die deutsche Dichtung an, indem sie die französischen Vorbilder übersetzt, bearbeitet und neu gestaltet. Auch darin zeigt sich die volle Übereinstimmung mit der gleichzeitigen Entwicklung der Bildkünste.

Die unerschöpfliche Lust zu fabulieren bildet die bewegende Kraft, die unermüdlich die Handlung im raschen Tempo weitertreibt. Die Erzählung wird flüssig und leicht beweglich. Die Handlung erscheint rein linear fortgeführt; sie gabelt sich, verzweigt sich; die Fäden überschneiden und kreuzen sich in scheinbar zufälligem Zusammentreffen, um wieder in linearer Entwicklung auseinander zu laufen. Wie auf einer Bildrolle vor uns abgewickelt gleiten die Ereignisse in kontinuierlichem Ablaufe an uns vorüber. Mit dem Helden erleben wir die Ereignisse in stetigem Fortschreiten, in ununterbrochener Zeitfolge.

Digitized by Google

Wir können beobachten, daß dieser Stil wie in der bildenden Kunst von schwerfälligeren, massigeren Formen zu bewegteren sich entwickelt und in der Spätgotik in ein spielerisches Virtuosentum ausartet. Bei Heinrich von Veldecke fließt die Erzählung noch schwerflüssig, ungleichmäßig und stockend weiter. Im Erzählen greift er voraus, bricht dann plötzlich ab, um den Faden neuerlich aufzunehmen und zurückgreifend das beiläufig Angedeutete nochmals ausführlich darzustellen.

Ein Beispiel: Äneas erhält den Auftrag der Götter nach Italien der Heimat des Dardanus zu fliehen. Er sieht die Burg brennen; Dardanus, so wird nachträglich eingefügt, war der Stifter Trojas; Äneas fürchtet sich und ruft die Mannen zu sich und teilt ihnen die Weissagung mit, wobei der Inhalt wiederholt wird. Es schmerzt ihn, die Stadt verlassen zu müssen; doch als die Griechen sengend und brennend eindringen, ist er schon mit Hab und Gut zehn Meilen weit weg. Nun wird wieder zurückgegriffen: Am Strande findet er zwanzig griechische Schiffe, auf die er Vater und Sohn und all sein Gut bringt; neuerliches Zurückgreifen: Als Äneas aus der Burg kam, da hatte er dreitausend Ritter bei sich ... und so geht es weiter [5].

Oft wiederholt der Beginn des neuen Absatzes, der in den Handschriften durch eine Initiale bezeichnet wird, den Inhalt des vorhergehenden. Schwerfällig wird der Faden der Erzählung immer wieder mit dem zeitlichen Hinweis doe aufgenommen; häufig auch in Doppelsetzung doe-doe. „Da es also kam ..., Da der Herr Aeneas auf die Burg kam..." (Vers 49, 143.) Sehr bezeichnend ist dieser Hinweis in der Gewitterszene, da Äneas und Dido unter einen Baum flüchten, und es zur Liebesvereinigung kommt, womit eine Beschleunigung des Tempos der Handlung, die zur Peripetie drängt, ein sich Überstürzen der Ereignisse, wenn auch in recht unbeholfener Form angestrebt wird [6]:

d o gesâgens einen boum stân
decken ende wale gedân.
d a r toe quâmen sî gerant.
d o e halp der mâre wîgant
der frouwen toe der erden.
d o e moeste werden
des lange gegert was.
d o e nam der hêre Enêas
die frouwe onder sîn gewant.
. . . . . .

Noch charakteristischer ist die Einleitung eines Hauptsatzes mit doe auch dann, wenn dieser gar keinen Fortschritt der Handlung bezeichnet, sondern einen Zustand, der beim Eintritt des vorhergehenden Ereignisses, das im Nebensatz erzählt, ist vorgefunden wird: „Da der jugendliche Ascanius zur Frau kam,

Digitized by Google

da war er sehr anmutig". (Vers 824.) Das bedeutet nicht, daß der Knabe sich bei der Begegnung mit Dido besonders anmutig betrug, nicht einen vorübergehenden Zustand in den besonderen Zeitpunkt, sondern indem Ascanius in die Handlung eintritt, sehen wir ihn uns an und stellen fest, daß er sehr anmutig war. So ist auch der Dauerzustand als Beobachtung in die zeitliche Abfolge eingereiht.

Ebenso ist die folgende Nebeneinanderstellung aufzufassen: „Äneas saß bei ihr (Dido), als sie so in Liebe zu entbrennen begann. Er war ein sehr schöner Mann, und von liebenswürdiger Gestalt, da konnte sie dem nicht entgehen, sie mußte ihn heftig lieben". (Vers 840 f.) Das bedeutet: Wie sie nebeneinander saßen, und Dido ihn ansah, da kam ihr so recht zu Bewußtsein, was für ein schöner Mann von liebenswürdiger Gestalt Äneas war; und es begann die Liebe in ihr zu erwachen. Statt der kausalen Motivierung der ausbrechenden Leidenschaft wird einfach die Tatsache gesetzt: Er war ein sehr schöner Mann.

So wird auch eine neue Person mit dem Hinweis doe eingeführt: „Da dies also geschah, da war unter den Trojanern einer, der hieß Arras" (Vers 9045). Diese unvermittelte Einführung durch den bloßen Hinweis findet sich auch im älteren Rothier und im Alexanderlied.

Es ist das gleiche plumpe Hindeuten wie mit dem Finger, das wir in den Beischriften der Buchillustrationen und in den Tituli gefunden haben. Der Erzähler zeigt wie auf einem Bilde zuerst auf die bestimmte Person, den bestimmten Gegenstand, um dann von ihm zu erzählen. Aber auch die Handlung selbst wird, wie in der Schilderung der Gewitterszene in einzelne bildhafte Vorgänge zerlegt, auf die einzeln hingewiesen wird, wie auf einer kontinuierlichen mittelalterlichen Bilddarstellung, als ob der Dichter sagen wollte: Hier siehst du einen Baum, hier siehst du Äneas und Dido laufen, hier siehst du, wie Äneas Dido vom Pferde hilft usw. Wir haben hier gleichsam unmittelbar die Anleitung zu einer Bildbetrachtung gegeben. Nur müssen die einzelnen Elemente der dichterischen Darstellung nicht durchaus visuell, bildhaft, somit bildlich darstellbar sein; es kann sich natürlich ebenso um andere Sinneseindrücke, Gefühlserlebnisse und abstrakte Vorstellungen handeln.

So sehen wir auch im jüngeren mittelalterlichen Epos — die Eigenart des Stiles bei Veldecke läßt sich, wenn auch vollendeter und ausgeglichener ebenso in der Blütezeit eines Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg nachweisen — die Darstellung der Handlung wie in der älteren Periode aus Einzelelementen zusammengesetzt. Aber diese sind kleiner geworden, ihre Verbindung ist enger, der Rhythmus wird beschleunigt. Das Prinzip der Vorstellung ist das gleiche geblieben — sukzessive Verknüpfung von Einzelvorstellungen — aber an Stelle großer festumschriebener Symbole verbinden sich nunmehr die Vorstellungselemente in rascher Abfolge zu einer kontinuierlich fortlaufenden Bewegung.

Digitized by Google

In der Spätblüte, die der mittelalterliche Versroman in Italien fand, bei Pulci, Bojardo und Ariost ist das lineare Prinzip mit seinen mannigfachen Verschlingungen der Fäden zur höchsten Kunstfertigkeit und zum virtuosen Spiel geworden. In voller Bewegung setzt im Rasenden Roland die Erzählung mit Angelicas Flucht ein, um sich gleich zu Beginn in fünf Handlungen zu spalten, die im weiteren Verlauf der Dichtung sich neuerdings verästeln. Jede Handlung hat ihr eigenes treibendes Motiv und nimmt auch örtlich ihren selbständigen Verlauf, so daß wir mit dem einen Helden nordwärts nach Schottland, mit dem anderen in den Orient geführt werden. Der Zufall scheint für den Dichter zu dichten. Das Pferd sucht, sich selbst überlassen, den Weg, auf dem es den Ritter den ersehnten Abenteuern entgegenführen soll, ein Motiv, das im fahrenden Rittertum begründet, in allen Abenteuererromanen wiederkehrt, und das wir als Nachklang ebenso noch in der Selbstbiographie des Ignatius von Loyola, wie im grotesken Spiegelbild des Don Quichotte wiederfinden. Angelica irrt fliehend ziellos durch den Wald, Rudiger wird von einem Hippogryphen in die Lüfte entführt, Rinaldo vom Seesturm verschlagen. Zufällig finden sich die Helden wieder: „Wo sie's für wahr am mind'sten konnten hoffen". Mit vollbewußter Kunstfertigkeit wird aus den verschlungenen Fäden der figurenreiche Wirkteppich gewoben.

Zu dem Gewebe, das ich zu bereiten
Gesonnen bin, sind viele Fäden gut [7].

Jäh werden die einzelnen Fäden fallen gelassen und andere dort, wo der Ablauf der Erzählung unterbrochen wurde, wieder aufgenommen.

Wir lassen ihn, er wird den Weg schon enden,
Und wollen jetzt uns zu Rinaldo wenden [8].

Aber jeder Faden wird dabei sorgsam zu Ende gesponnen. Die Cäsuren setzen immer in Momenten gespanntester Erwartung ein, wodurch das Interesse für die unterbrochene Handlung wachgehalten wird, und beim Wiedereinsetzen die Bereitschaft, ihr weiter zu folgen, gegeben ist. Das ist Spätgotik, nicht nur in der so naheliegenden Analogie mit den spielenden Linien von Gewölberippen, die unvermittelt von den Pfeilern sich loslösen und in Sternen und Netzen sich durchdringen und verschlingen, sondern der Vorstellungsweise und gefühlsmäßigen Einstellung nach. In der Virtuosität, mit der die Kunstmittel gehandhabt werden, zeigt sich schon die selbstgefällige Pose des Taschenspielers, die Überlegenheit, die schon in Selbstironisierung umschlägt. Die Helden Ariosts sind nicht mehr ganz ernst zu nehmen, und der Dichter glaubt selbst nicht mehr an das Rittertum, zu dessen Lob er seine Stanzen singt. Eine neue Einstellung kündet sich darin an, nicht nur in sozialer und ethischer Hinsicht, sondern auch in der formalen Auffassung des epischen Dichtungswerkes.

Digitized by Google

In Camoens Lusiaden und Tassos Befreitem Jerusalem wird die neue Form des Epos, in Cervantes Don Quichotte die des modernen Romans aufgestellt. Das ganze Werk wird jetzt als eine kompositionelle Einheit gefaßt. Es ist inhaltlich begrenzt und abgeschlossen. Die Handlung wird aus bestimmten Voraussetzungen entwickelt und aufgebaut und trägt in sich selbst ihren Abschluß. Jedes Einzelmotiv ist zum Ganzen in Beziehung gesetzt, erhält durch das Ganze Sinn und Bedeutung. Christen und Mohamedaner, Gott mit seinen himmlischen Heerscharen und Satan mit den Höllengeistern stehen sich wie die antiken Götter bei Homer, die parteiisch in die Handlungen der Menschen eingreifen, im Kampfe um die geheiligte Stätte gegenüber. Das ist ganz dramatisch empfunden. Schon die Exposition: Gott Vater blickt auf das Kreuzfahrerheer herab, und indem er aus göttlicher Erkenntnis in ihre Herzen blickt, werden uns die Helden als Charaktere vorgestellt: der kluge Gottfried von Bouillon, der ruhmsüchtige Bodwin, der liebeskranke Tankred, der realistische Bohemund, der ehrsüchtige Rinaldo. Gott Vater sendet Gabriel zu Gottfried, um ihn den Marsch gegen Jerusalem zu befehlen. So gibt der göttliche Wille als treibende Kraft den entscheidenden Anstoß. Der zweite Gesang führt uns das Gegenspiel vor, die Furcht Aladins und die Rüstung der Mohammedaner. Die Gesandtschaft der Ägypter, die Gottfried Frieden oder Krieg bieten, führt zum entscheidenden Entschluß der Belagerung. In der großen Rede Alets, der die Heerführer zum Abzug bereden will, wird uns die ganze bedenkliche, gefahrdrohende Lage des Christenheeres in verwüstetem, unfruchtbarem Lande, von Feinden umgeben, auf die unsichere Zufuhr zur See und die unverläßlichen Griechen angewiesen, deutlich vor Augen geführt. Und doch: „Krieg! ließen sie einmütig laut erschallen, bevor noch Gottfried sagt, was er gewählt“[9]. Der Würfel ist gefallen. Die Feinde stehen sich gegenüber und versuchen sich im ersten Kampf. Da erfolgt die Schürzung des Knotens. Die Höllenmacht greift ein. Dem Bilde Gott Vaters auf dem Himmelsthron zu Beginn steht die Versammlung Satans im vierten Gesang gegenüber.

Die dichterischen Mittel, mit denen das Gegenspiel bestritten wird, Zwiespalt und Empörung im Lager, die zum Abgang Rinaldos führen, trügerisches Liebesspiel, das die besten Kämpfer vom Lager weglockt, der verzauberte Wald, alle diese Motive sind durchaus epischer Natur und der mittelalterlichen Ritterromantik entnommen. Indem diese einzelnen Fäden weiter verfolgt werden, scheint sich das ganze feste Gewebe bedenklich zu lockern. Und doch wird immer wieder der Bezug zur Haupthandlung hergestellt. Gerade darin zeigt sich deutlich der kompositionelle Unterschied zum mittelalterlichen Epos. Mit der Einholung Rinaldos als des gotterwählten Retters, tritt die Peripetie ein. Wiederum werden die feindlichen Gegenspieler in großen epischen Bildern einander gegenüber gestellt, und in den breit geschilderten Kämpfen, die zur Einnahme der

Digitized by Google

Stadt führen, findet die Dichtung einen fast schroffen Abschluß. Nicht einmal Andeutungen über das weitere Schicksal Jerusalems, Gottfrieds, Rinaldos und Amidas, Tankrets und Ermenias weisen in die Zukunft.

*

Aber nicht nur in der Gesamtkomposition kommt der Unterschied zwischen mittelalterlicher und neuzeitlicher Epik zum Ausdruck. Vielleicht noch unmittelbarer zeigt sich die verschiedene Vorstellungsweise im Stil der Darstellung selbst.

Die antike und die neuzeitliche Epik gestaltet den Stoff in geschlossenen Bildern und Szenen, die von einer einheitlichen Raumvorstellung umfaßt werden. Diese epische Einheit des Raumes ist zwar freier als die dramatische, da sie nicht an die räumliche Beschränkung der Bühne, an einen bestimmten Raumausschnitt gebunden ist, aber sie ist doch ebenso in der einheitlichen, simultanen Raumvorstellung begründet. Die Wanderung durch einen Wald oder über die Heide kann episch als einheitliche Szene gefaßt werden, indem der Wald, durch den die handelnde Person geführt wird, als Raumeinheit, die Wanderung als zeitliche Einheit vorgestellt wird.

Aber nicht nur der Raum, in dem die Handlung spielt, wird als Einheit aufgefaßt, sondern auch die handelnden Personen werden simultan zusammen, miteinander und mit dem Raum, mit der Umwelt vorgestellt. Der mittelalterlichen Epik ist diese szenenmäßige Kompositionsweise grundsätzlich fremd. Indem Tatsache an Tatsache, Vorgang an Vorgang gereiht wird, wechselt auch die Örtlichkeit nach Belieben, ja sie wird überhaupt nur insoweit angegeben, als sie für die Handlung von Belang ist. Auch die Handlung selbst wird nicht in Szenen zusammengefaßt, sondern sie schreitet gleichmäßig weiter. Die Personen werden eingeführt und verabschiedet, wie der fortlaufende Gang der Erzählung es verlangt, und die Angabe ihrer Handlungen oder Reden auf das für den epischen Fortgang Notwendige beschränkt.

Der Unterschied im Aufbau wird bei einem Vergleich von Heinrich von Veldecke's Eneide mit Virgil unmittelbar klar. Dabei kann für unsere Untersuchung der Umstand, daß Veldecke nicht unmittelbar nach dem Original, sondern in enger Anlehnung an den altfranzösischen Roman d'Eneas sein Epos gearbeitet hat, außer acht gelassen werden, da die grundsätzliche Vorstellungsweise des französischen Epikers dieselbe war, und die Frage, wie weit die Umgestaltungen und Unterschiede gegenüber dem lateinischen Original schon im französischen Vorbild oder erst in den weiteren Veränderungen Veldecke's gelegen sind, für das Problem der grundsätzlichen Gegenüberstellung antiker und mittelalterlicher Gestaltung belanglos ist.

Digitized by Google

Schon die verschiedene Einführung ist bezeichnend. Bei Virgil wird das entscheidende Hauptmotiv an die Spitze gestellt: der Zorn der Juno, der Äneas verfolgt. Mit dem Seesturm, den Äolus auf ihre Bitte erregt, setzt die Erzählung ein. Virgil führt uns durch eine dramatische Szene mitten in die Handlung hinein. Veldecke beginnt dagegen rein chronikal ex ovo mit der Belagerung und Eroberung Trojas, indem er an das Vorhergehende, das er als bekannt voraussetzt, anknüpft: „Ihr habt es wohl vernommen, wie König Menelaus das reiche Troja belagert hat".

Bei Virgil wird der Seesturm zu einem gewaltigen dichterischen Gemälde. Die Schilderung, wie die Schiffe von den sturmgepeitschten Wogen hin und her geschleudert werden, steigert sich bis zum Untergang des Schiffes des Orontes:

doch es reißt dreimal in die Runde
Wirbelnd die Woge das Schiff, und verschlingt's in
den strudelnden Abgrund.

Dann wie ein Abgesang das Bild der Verwüstung:

Ringsum schwimmen umher sparsam in unend-
licher Meerflut
Waffen des Kriegs und Gebälk und troischer Kram
durch die Brandung [10].

Bei Veldecke die einfachen trockenen Tatsachen ohne jede bildhafte Gestaltung: „Da kam es also, daß der Schiffe eines versank und die ganze Mannschaft, die darin war, ertrank" [11]. Findet bei Virgil der Sturm mit dem Auftauchen Neptuns, der sein Haupt aus dem Wasser erhebt und umherblickt, sein Ende, so erzählt Veldecke wiederum ohne besondere Motivierung den schlichten Sachverhalt: „Vier Tage mußten sie fahren, bis der Wind sich legte und die starken Wogen sich zu beruhigen begannen".

Dem Seesturm folgt bei Virgil als zweite große einheitliche Szene in kunstvoller Gegenüberstellung das Idyll am Strande. Die ermatteten Seeleute lagern sich, schlagen Feuer, bringen die erretteten Reste an Lebensmitteln aus den Schiffen, um ein dürftiges Mahl zu bereiten; Äneas steigt auf einen Hügel, um nach den fehlenden Genossen auszuspähen.

Nirgend erscheint vor den Augen ein Schiff; drei irrende Hirsche
Nimmt er wahr am Gestad', auch folgt die heimatliche Rudel
Hinterwärts und durchwindet im langen Zuge die Täler [12].

Mit diesem Bild wird dem ganzen Vorgang ein bildmäßiger Hintergrund gegeben. Breit und mit Behagen wird die Szene ausgesponnen.

Im mittelalterlichen Epos geht die Erzählung, immer am Tatsächlichen haftend, gleichmäßig ihren Gang weiter: Sie landen, zählen die Schiffe und finden, daß von zwanzig nur sieben übrig waren; dann schickt Äneas zwanzig Ritter

Digitized by Google

aus, das Land auszukundschaften; mit diesen werden wir nun durch einen Wald geführt, bis sie an eine Straße kommen, der sie folgen. So gelangen wir vor Karthago. Dieses bietet den Anlaß, von der Landnahme mit der zerschnittenen Rinderhaut zu erzählen. Nachdem sie Dido gesprochen, kehren sie zu Äneas zurück: so läuft die Erzählung linear weiter.

Bei Virgil schließt der Gesang mit dem prachtvollen Bild des nächtlichen Mahles, das den wirkungsvollen Hintergrund für die nun folgende lange Erzählung des Äneas abgibt:

> Als sie zuerst nun ruhten vom Mahl und entfernet die Tafeln,
> Stellen sie mächtige Krüg' umher und kränzen die Weine;
> Rauschender wird der Palast und es durchrollt die geräumigen Säle
> Stimmengetön; schon hangen von goldenen Decken die Leuchter
> Rund umflammt, und Sieger der Nacht, glühen strahlende Fackeln [13].

Bei Veldecke fehlt jede Bildlichkeit; nach dem Mahle gehen Dido und Äneas fort, um sich zusammen „an einer Stätte" niederzusetzen, ohne daß diese bezeichnet oder charakterisiert würde [14]: statt Einheit des Ortes — Ortsveränderung, fortlaufende Bewegung.

Das Gleiche können wir an einem Beispiel aus Wolframs Parzival beobachten. Wenn etwa Gachmuret nach Patelamunt kommt, so empfängt ihn der Burggraf und führt ihn zu seinem Weib, danach geht er zur Königin und meldet ihr die Ankunft, die Königin frägt, wer der Fremde sei, er antwortet ihr und geht dann wieder heim, ihn zu holen; der Ritter legt Festkleider an und geht mit dem Burggrafen zur Königin. Dabei wird die Örtlichkeit kaum angedeutet. Betrachten wir eine Gliedstelle, wie die der Rückkehr des Burggrafen:

> balde wart dô Gahmuret
> rîchiu kleider dar getragen:
> diu legt' er an. Sus hôrte ich sagen,
> daz diu tiwer waeren.

Es folgt eine kurze Beschreibung. Dann steigt er aufs Roß:

> dô saz der minnen geltes lôn
> ûf ein ors . . .

Eine Reminiszenz, wie er es erbeutet hat, wird eingeschaltet, dann ein kurzes Zwiegespräch angedeutet:

> Obe sîn wirt iht mit im vare?
> er und sîne rîter gare.
> jâ deiswâr, sie sint es frô.
> sie rîten mit ein ander dô
> und erbeizten vor dem palas,
> dâ manec rîter ûffe was.

Digitized by Google

(erbeizen, die Pferde weiden lassen, absteigen)

sîniu kinder liefen vor im în,
ie zwei ein ander an der hant.

Zu beachten ist das Rückweisende, wie bei Heinrich von Veldeke: nachdem er schon angekommen ist beim Palast, wird nochmals eine Einzelheit des Aufzuges aufgegriffen.

ir hêrre manege frouwen vant,
gekleidet wünneclîche.
der königinne rîche
ir ougen füegeten pîn
dô sie gesach den Anschevîn[15].

Auch hier keine geschlossene Szene, keine räumliche Einheit, sondern Einzelhandlungen, die überhaupt nicht zu einer simultanen Vorstellung zusammengefaßt werden. Aber gerade in dieser Zerlegung der Handlung in konkrete Elemente liegt die zwingende Anschaulichkeit, die unmittelbare, lebensvolle Wirkung mittelalterlicher Erzählerkunst.

Auch dort, wo die Erzählung eine einheitliche Szene fordert, wo eine Situation wiedergegeben wird, etwa ein Gastmahl zu schildern ist, wird nicht der Gesamteindruck gegeben, sondern aneinandergefügte Bildelemente.

diu küneginne rîche
kom stolzlîche für sînen tisch.

Damit wird die Aufmerksamkeit auf die Tafel gerichtet, auf der das Mahl bereitet ist:

hie stuont der reiger, dort der visch.

Als ob er eine Bilddarstellung vor sich hätte, weist der Dichter auf die einzelnen Speisen hin. Diese werden nicht allgemein bezeichnet, sondern konkret durch die Nennung zweier bestimmter Gerichte, wie wir auf mittelalterlichen Bildern das Mahl durch einzelne Requisiten charakterisiert sehen. Bezeichnend ist, daß die Handlung, wie die Königin zur Tafel kommt, um den Helden zu bedienen, durch das Bild der Tafel einfach unterbrochen wird. Im nächsten Vers wird sie wieder aufgenommen. Die Königin, die in Begleitung ihrer Jungfrauen gekommen war, kniet am Tischrand nieder, schneidet das Fleisch vor und schenkt den Wein ein. Der Ritter beobachtet dabei ihre Bewegungen und Worte. Dann blicken wir wieder über die Tafel:

... och nam er war,
wie was gebaerde und ir wort.
z'ende an sînes tisches ort
sâzen sîne spileman,
und anderhalp sîn kappelân[16].

Digitized by Google

Die Menge der Gäste wird durch zwei Repräsentanten dargestellt, die Spielleute und den Kaplan. Die Handlung wird wieder aufgegriffen, indem Gachmuret verschämt und zaghaft das Wort ergreift.

So tritt an Stelle der für das Mittelalter unbestimmten Kollektivvorstellung die repräsentative Einzelerscheinung als typisches Symbol. Ein Krieger, der den König begleitet, faßt als Darstellung des Begriffes Krieger bereits dessen individuelle Zerlegung in eine Menge Krieger in sich und kann so schlechthin als anschauliches Symbol für das kriegerische Gefolge gelten. Auch die Darstellung von zwei oder drei gleichen Figuren als gleichartige Menge beruht auf dem gleichen begrifflichen Denken, indem zwei oder drei gleichgesetzt wird mehreren, vielen, gleichsam als eine Anweisung, die Einzelvorstellung zu vervielfältigen. So wird eine Schlacht etwa in zwei Kampfszenen dargestellt. Es ist bezeichnend, daß diese Vereinfachung sich nicht nur in der bildlichen Wiedergabe äußert, wo sie aus der Beschränktheit der bildlichen Darstellungsfähigkeit erklärt werden könnte, die überdies ihrerseits ja auch nur in der Beschränkung der Vorstellungsfähigkeit begründet sein kann, sondern, wie wir sahen, ebenso in der Dichtkunst, wo eine solche Erklärung von vorneherein wegfällt [17].

In gleicher Weise wie in der Bildkunst zeigt sich auch in der Dichtkunst die Freude an Einzelheiten, das liebevolle Verweilen dabei. Die Handlung wird einfach unterbrochen, da die Aufmerksamkeit plötzlich an einer solchen Einzelerscheinung haftet.

Wenn Gahmuret die Königin Herzeloide im Zelt empfängt und sie zum Sitzen auffordert, so belehrt uns ein Blick auf den Boden:

grüene binz (Binsen), von touwe naz,
dünne ûf die tepche was geströwet,
dâ saz ûf des sich hie fröwet
din werde Wâleisinne [18].

Und im wildesten Kampfgetümmel, da der König von Arragon den König von Britannien aus dem Sattel wirft, bemerkt der Dichter:

ez stuont dâ bluomen vil umb' in[19].

Und an anderer Stelle:

daz velt etswâ geblüemet was,
dâ stuont al kurz grüene gras:
dâ vielen ûf die werden man[20].

Es ist die gleiche Freude an der blumigen Au, wie an den einzelnen Blumen und Grasbüscheln, aus denen die Malerei die Darstellung der Wiese zusammensetzt.

Dieser auf das Detail eingestellten Aufmerksamkeit entgeht auch das Entfernte nicht, wird auch dieses bedeutsam und geistig in die Nähe gerückt. Mit den Augen findet Gawan eine Burg, von der ihn noch das weite Kampffeld und

Digitized by Google

der breite Fluß trennen, und doch erkennt er an den Fenstern Frauen, und daß vier unter ihnen von vornehmer Abkunft sind [21].

Auch in den langen ausführlichen Beschreibungen, die der mittelalterliche Roman liebte, finden wir die gleiche Aufzählung von Einzelbeobachtungen. Die Aufmerksamkeit ist immer auf den einzelnen Gegenstand, auf das kostbare Material, aus dem er hergestellt ist, auf seine besondere technische Ausführung, auf auffallende Lokalfarben und ähnliches gerichtet.

nu sulen wir niht verliesen,
wie ir hêrre komen sî:
dem riten videlaere bî'
— — — — — — — —
sîn munt als ein rubîn schein
von roete als obe er brünne:
der was dicke und niht zu dünne.
sîn lîp was allenthalben clâr.
lieht reideloht was im sîn hâr.
— — — — — — — —
grüene samît was der mantel sîn:
ein zobel dâ vor gap swarzen schîn,
ob einem hemde daz was planc[22].

So wird uns Gachmuret bei seinem Einzug in Kanvoleis beschrieben.

Der Tendenz, statt des Ganzen die Abfolge der Teile, statt der Einheit des Ortes die Ortsveränderung, statt der Ruhe die Bewegung darzustellen, entspricht es auch, an Stelle des objektiven Tatbestandes den subjektiven Sinneseindruck zu geben. Dieses Erleben der Erscheinungswelt als künstlerisches Darstellungsmittel ist für die Hochblüte der mittelalterlichen Epik, vor allem für Wolfram von Eschenbach sehr bezeichnend. Als Gachmuret nach Zuzamank kommt, wird er von der Burg erschaut und sieht selbst vor sich das Schlachtfeld mit dem Lager:

gein der küneginne palas
kom er gesigelet in die habe:
dâ wart er vil geschouwet abe.
dô saher ûz ane 'z velt.
dâ was geslagen manec gezelt[23].

Noch kühner ist der Subjektivismus, mit dem die Relativität der Bewegung dargestellt wird, wenn Parzival, dem unerfahrenen Fant, beim Herannahen die Türme der Burg des Gurnemanz aus dem Boden zu wachsen scheinen, ein poetisches Motiv, das sich überdies auch schon bei Crestien findet:

hin gein dem âbende er dersach
eins turnes kupfen und des tach.

Digitized by Google

den tumben dûhte sêre,
wie der türne wüehse mêre:
der stuont dâ vil ûf eime hûs.
dô wând' er sie saet' Artûs:
des jaher im für heiligkeit,
unt daz sîn saelde were breit[24].

Hier ist wahrhaftig die Vorstellung des ruhenden Seins in die genetische Vorstellung eines Werdens umgewandelt. Hier wird uns der Gegensatz der Gotik zum romanischen Stil unmittelbar anschaulich.

*

Der grundsätzliche Unterschied, den wir zwischen Virgil und Veldecke aufzeigen konnten, zeigt sich wiederum in seiner Umkehrung, wenn wir Tasso etwa mit Ariost vergleichen: an Stelle der rein linearen Entwicklung, der fließenden Bewegung, des stetigen Ortswechsels die Zusammenfassung in geschlossenen Szenen von bildhafter Anschaulichkeit, die Charakterisierung der Örtlichkeit und der Tageszeit, die simultane Gesamtvorstellung, zu der sich optische und akustische Erscheinungen in einem einheitlichen Stimmungsbild zusammenschließen. So im zweiten Gesang die große Szene, in der Olint und Sophronia den Feuertod sterben sollen, mit ihrem dramatischen Aufbau und der Peripetie im Auftritt Chlorindes, die den Brand einstellen läßt und zum König eilt, die Befreiung des Liebespaares zu erbitten. Es ist bezeichnend, wie der Dichter sich eines Kunstgriffes bedient, die Einheit des Ortes auch hier zu wahren:

Zum König eilt sie nun, der in der Mitte
Des Weges schon begegnet ihrem Schritte [25].

Man vergleiche damit die Darstellung einer ähnlichen Begebenheit in einem mittelalterlichen Epos! — Dann im Christenlager die Szene des Empfanges der ägyptischen Gesandten vor Gottfried: das ist ganz dramatisch empfunden. Wie ist die Situation nach Alets großer Rede als Einheit gefaßt! Nicht die Wirkung auf die einzelnen, sondern der Gesamteindruck wird gegeben:

Hier schweigt Alet, und es erhebt sich leise
Gemurmel in der Helden tapferer Schar.

Und dann das stumme Spiel Gottfrieds:

Der Feldherr schaut dreimal umher im Kreise
Und nimmt sogleich der Fürsten Meinung wahr;
Dann läßt er seinen Blick den Redner fassen ...[26]

Die herrische Rede Argants führt zum Höhepunkt und zum spontanen Ausbruch der Leidenschaft, zur Kriegserklärung. Die Schenkung des Schwertes bildet

Digitized by Google

die absteigende Handlung und die gewaltige Erregung des Auftrittes klingt am Schluß des Gesanges in einem wunderbaren Bilde aus:

Jetzt war es Nacht; es schweigt der Winde Sausen,
Die Wogen ruhen, stumm scheint die ganze Runde.
. . . . . .
Im stillen Reich geheimnisvoller Schauer
Vergessen alle Sorgen, Angst und Trauer.

Nur die Kreuzfahrer harren erwartungsvoll dem Tagesanbruch entgegen [27].

Mit wenigen Strichen wird oft die Situation angedeutet, erhält die Handlung Hintergrund, wird sie zum Gesamtbild ergänzt und zu einer Bildeinheit verschmolzen. Der Vorgang wird nicht b e s c h r i e b e n durch Aneinanderreihung einzelner konkreter Daseinsformen, sondern als Erscheinung in seiner Wirkungsform g e s c h i l d e r t. Der Aufbruch des Christenheeres im ersten Gesang wird zu einer bildhaften Lichtimpression:

Die Sonne nun, am weiten Himmelsbogen
Stets höher steigend, wirft ihr starkes Licht
Hell auf die Waffen . . .
Ein Flammenmeer scheint rings die Luft zu wogen [28].

Man braucht nur die Kampfszenen mittelalterlicher Ritterromane, ja noch bei Ariost, mit denen bei Tasso zu vergleichen, um den grundsätzlichen Unterschied zu erkennen. Dort wird uns mit der Sachlichkeit eines Fechtmeisters jeder Hieb und Gegenhieb, jede Deckung und Parade beschrieben, hier ist das gewaltige, „grauenvoll wunderbare" Phänomen dargestellt, die bildhafte Erscheinung, das betäubende Dröhnen und Klirren der Hiebe, die psychische Konzentration der Kämpfenden, die sich messen und beobachten Aug in Auge, die atemberaubende Spannung der Zuschauer und ihre allmähliche Auslösung nach Beendigung des Kampfes, wie z. B. beim Zweikampf Agragants und Tankrets [29]. Und ebenso wird die idyllische Schilderung zum Gesamtbild, das aus der Einheit des Erlebnisses erwachsen ist, in dem die konkreten Einzelheiten gegenüber der Synthese des Erlebnisses zurücktreten. Man vergleiche zwei im Stimmungsgehalt verwandte Stellen bei Ariost und Tasso.

Ariost (6. Gesang 22)

Mit Rosen und mit Lilien prangt der Rasen
Stets angefrischt durch lauer Lüfte Wehen,
Wo zwischen bald Kaninchen oder Hasen,
Bald Hirsche mit erhobner Stirne gehn [30].

Tasso (7. Gesang 5)

So liegt sie dort, bis daß von allen Zweigen
Der Vögel Heer mit Zwitschern grüßt den Wald,

Digitized by Google

Die Wogen murmeln, sich die Büsche neigen,
Frühlicht um Welle und um Blume wallt [31].

Bei Ariost konkrete Einzelheiten: Rose und Lilie, Kaninchen, Hasen und Hirsche. Es mutet uns an, wie ein Bild Pisanello's oder wie die Fresken der Tour de la Garderobe in Avignon. Es ist die konventionelle Darstellung der höfischen Dichtkunst und Malerei mit den geläufigen Requisiten, ohne daß ein bestimmter Landschaftscharakter, eine bestimmte Tagesstunde charakterisiert wird. Bei Tasso das morgendliche Erwachen der Natur, das Zwitschern der Vögel, ein kühler Morgenwind, ohne daß bestimmte Blumen oder Tiere genannt werden, als Erlebnis, als erster Eindruck beim Erwachen Erminias dargestellt.

Bezeichnend sind bei Tasso die episodischen Züge, die als Stimmungswert eingefügt sind, um die Situation zu verdeutlichen, wie bei der nächtlichen Flucht des geängstigten Mädchens aus Jerusalem. Wir sehen sie in der Verkleidung Chlorindes durch stille geheime Gassen gehen. Da plötzlich:

Trifft sie auf vieles Volk, und Schimmer
Von hellen Waffen leuchtet durch die Nacht.

Das plötzliche Auftauchen der Erscheinung im tiefen Dunkel ist anschaulich wie ein Bild Caravaggio's dargestellt. Die Spannung, ob die Flucht gelingt, wird auf das äußerste gesteigert:

Allein sie aufzuhalten wagt man nimmer,
Man räumt den Weg und läßt sie außer acht [32].

Und dann die Aussendung des Boten zu Tankret: die Umwandlung der fortlaufenden Erzählung des Mittelalters in ein ruhendes Bild im Sinne der Renaissance wird hier besonders deutlich. Der mittelalterliche Dichter hätte umständlich die Ankunft des Boten im Lager, wie er an Tankrets Krankenlager geführt wird, die Meldung und Gegenrede und die Rückkehr erzählt. Bei Tasso ist dies nur kurz angedeutet, dagegen die Szene des ungeduldig der Antwort harrenden Mädchens breit ausgesponnen. In der Mondnacht sehen wir sie im gleißenden Panzer auf der Berghöhe stehen, auf das Christenlager herabblicken.

Nacht war es, und den Sternenschleier
Entfaltet sie, ohn' einer Wolke Spur;
Schon steigt der Mond herauf in stiller Feier
Und taut lebend'ge Perlen auf die Flur.
. . . . . .
Sie stand an einem Ort, wo Mondesschimmer
Die glatte Rüstung trifft mit hellem Strahl,
So daß ihr weiß Gewand, der Waffen Flimmer
Im Silberscheine leuchtet weit durchs Tal [33].
. . . . . .

Digitized by Google

Ein Bild, gesättigt von dem tiefen Naturerlebnis der Mondnacht, zu einer wunderbaren Vision gesteigert; nach den hastig vorüberhuschenden Bildern der Flucht aus der Stadt eine gewaltige Fermate in einem rauschenden Mollakkord, in den der feindliche Überfall jäh hineinbricht.

Das gleiche Gestaltungsprinzip können wir auch im Prosaroman feststellen. Auch Cervantes' Don Quichotte ist in Bildern in geschlossenen Szenen komponiert: die nächtliche Waffenwache und der Ritterschlag in der Schenke, das Abendbrot bei den Ziegenhirten, das Begräbnis des Chrysostomos usw. Aber selbst der Ritt nach Abenteuern wird durch den aus der Situation entwickelten Dialog des fahrenden Ritters mit Sancho oder den zwei Edelleuten, die neugierig zum Begräbnis des Hirten reiten, zu einem sich abrollenden Szenenbild von innerer Geschlossenheit. Man vergleiche etwa Ariost, wo ein wunderbares Erlebnis und Abenteuer das andere drängt, wo die Ortsveränderung selbst nie räumlich und zeitlich anschaulich und lebendig wird. Bei Cervantes vermeinen wir während der seltsamen Zwiegespräche Don Quichotte auf seiner Schindmähre und Sancho auf seinem Eselein einhertraben zu sehen. Der Dialog wird zum Träger der Zeitvorstellung. Die Ortsveränderung und der Zeitablauf werden nicht einfach als Tatsachen hingestellt, sondern wir erleben sie mit. Die Zeit erhält Inhalt und Fülle, sie wird gleichsam dreidimensional, indem sie die gleichzeitigen Vorgänge in sich einschließt.

Im Kampf mit dem Biskajer ist die Zuspitzung der Handlung zu einem simultanen Bild, in dem die Spannung vor dem entscheidenden Schlag zusammengefaßt wird, bereits zum raffinierten Kunstmittel geworden.

„Dies sagen, das Schwert hochschwingen, sich mit der Tartsche decken und auf den Biskajer einstürmen, war eins" [34]. Hier wird die Bewegung wie in einer Momentaufnahme in einem Augenblick gefaßt. Man sieht ganz deutlich das Bild vor sich: Der Biskajer auf seinem störrischen Esel duckt sich unter dem Polster, der ihm als Schild dient, mit hochgehobenem Schwert; alle Zuschauer stehen in banger Erwartung, die Damen in der Kutsche stammeln Gebete bei allen Heiligen . . . da bricht die Erzählung ab, die Bewegung erstarrt zum Bilde, und als Bild, im konkreten Sinn einer Illustration, in der Handschrift des Sidi Hamet Benengeli, wird sie im folgenden Kapitel wieder aufgenommen.

In der Simultaneität, mit der jede Situation erfaßt wird, liegt gerade bei Cervantes das Spannende, das Wunderlich-Groteske, die Verbindung von romantischer Sentimentalität und Ironie, das Komplexe von Lächerlichem und Tragischem.

*

Auch das Drama des Mittelalters ist seiner Entstehung wie seinem Wesen nach episch. Das liturgische Drama ist ein Stück dramatisierter biblischer Ge-

Digitized by Google

schichte. Die dramatische Ausgestaltung setzt bei der Osterliturgie ein. In der Zeremonie der Aufrichtung des Kreuzes am Karfreitag, das in Leinen gehüllt in der Kirche begraben und am Samstag abends wieder herausgehoben wurde, war bereits symbolisch eine pantomimische Handlung vorgeführt. Dem gleichen Darstellungsprinzip, einen erzählten Vorgang durch eine damit verbundene symbolische Handlung zu vergegenwärtigen, entsprach der Brauch, der allerdings erst im späten Mittelalter nachweisbar, aber wohl älteren Ursprungs ist, beim Gesang der Perikope nach Lukas am Mittwoch der Karwoche nach den Worten: obscuratus est sol, das Velum, das Hunger- oder Fastentuch, über die Altäre herabzulassen.

Die eigentliche Keimzelle des liturgischen Dramas bildet aber der Tropus des Ostermorgens, der in dem ersten Teil der Messe, dem Introitus, eingeschoben wurde. G. Milchsack[35] hat auf Grund eines gewissenhaften Vergleiches der ältesten Texte von Osterspielen als den allen Mysterien gemeinsamen, nur mit geringen Abweichungen unveränderlichen Kern den versifizierten Dialog der Frauen am Grabe Christi mit dem Engel in Anschluß an den Evangelienbericht bei Matthäus (XVIII, 5—7) und Markus (XVI, 6, 7) nachgewiesen:

Angelus: Quem quaeritis in sepulcro, o Christicolae?
Mulieres: Jesum Nazarenum crucifixum, o celicolae.
Angelus: Non est hic, surrexit sicut ipse dixit; ite, nuntiate, quia surrexit.

Daß dieser Dialog wirklich auch einem dramatischen Zwecke diente, beweisen die auf die agierenden Personen, ihre Kostüme und die Aktion bezüglichen Spielanweisungen. Zwei oder drei Diakone in Dalmatiken, das Humerale über den Kopf geschlagen, um so die Tracht der Frauen anzudeuten, nähern sich langsam dem Grab. Zwischen ihnen und einem Diakon, der den Engel am Grab darstellt, entwickelt sich nun der oben angeführte kurze Dialog. Mit der Aufforderung: Ite, nuntiate, quia surrexit wenden sie sich wieder um und kehren zur Gemeinde, welche die Jünger darstellt, zurück, indem sie singen: surrexit dominus de sepulcro, worauf die Gemeinde mit dem Te deum laudamus antwortet. Diese einfachste Handlung fand bald durch die Darstellung der Antiphone: currebant duo simul nach dem Johannes-Evangelium ihre Erweiterung, indem zwei ältere und würdigere Kanoniker mit der Kasel bekleidet als Petrus, und Johannes auf die Mitteilung der Frauen hin zum Grabe eilen, „jedoch der Jüngere schneller als der Ältere", um vom Engel zwei Leinentücher zu empfangen, die sie der Gemeinde mit dem Gesang cernitis o socii vorweisen. In dieser Form begegnet uns das Osteroffizium im XII. Jahrhundert sowohl in Frankreich wie in Deutschland [36].

Digitized by Google

Die Ortsveränderung, das zum Grab Vorwärtsschreiten der Marien und Zurückgehen zur Gemeinde, der Lauf der Apostel erscheint schon hier als der eigentliche Träger der dramatischen Darstellung. Jede Gelegenheit, welche die örtlichen Verhältnisse boten, sie in diesem Sinne auszugestalten, wurde benützt. So erhält das Osteroffizium nach einem Würzburger Text noch ein pantomimisches Vorspiel, in dem zwei Mönche in weißen Meßgewändern als Engel durch die Türe des Chores schreiten, sich nach dem Altare des Petrus wenden, in die Krypta hinabsteigen und, nachdem sie sich von dem Verschwinden des Leichnames Christi überzeugt haben, die drei Marien erwarten.

Eine weitere Ausgestaltung ergibt die Hinzufügung der Szene zwischen Christus als Gärtner und Maria Magdalena nach dem Johannes-Evangelium, wie sie ein Osterspiel des XIII. Jahrhunderts in Einsiedeln zeigt [37]. Sie entwickelt sich aus der Sequenz victimae paschali, in die sie nach der Stelle: dic nobis, Maria eingeschoben wurde. In der Frage: dic nobis, Maria, quid vidisti in via? und der Antwort in den drei folgenden gereimten Zweizeilern war das dramatische Element gegeben. Daher wurde die Sequenz nur bis zu dieser Stelle gesungen, worauf die dramatische Darstellung der Begegnung mit Christus folgt. Dann kehrt Maria Magdalena wieder zur Gemeinde zurück, worauf die Sequenz als Responsion zwischen dem Chor der Gemeinde und Maria Magdalena als Solostimme zu Ende gesungen wurde. Sehr bezeichnend ist die Regiebemerkung: Magdalena quaerendo circumquaque cantat. Wir werden uns die Bewegung des Suchens als ein lebhaftes Hin- und Hergehen vorzustellen haben. Man halte die Evangelienstelle dagegen, die das Motiv des Suchens überhaupt nicht aufweist: „Maria aber stand draußen beim Grabe und weinte, und während sie weinte, beugte sie sich vor und schaute in das Grab hinein" (Joh. XX., 11). Auch hier wird zur Versinnbildlichung die Gefühlsbewegung in eine Ortsbewegung umgesetzt.

Dabei werden die Örtlichkeiten nur markiert. Im Dreikönigsspiel von Limoges, das wiederum einen ganz ähnlichen Aufbau wie das Osteroffizium zeigt, nähern sich die drei Chorknaben als Könige verkleidet dem Altar, auf den sie goldene Gefäße, die sie tragen, als Geschenke niederlegen. Krippe und Jesuskind sind überhaupt nicht vorhanden, sondern werden durch den Altar und die Monstranz vertreten. Von der Decke wird an einem Faden ein Stern herabgelassen, und der erste der Knaben zeigt auf ihn und singt: „Dies ist das Zeichen des großen Königs".

So finden wir auch hier die gleiche symbolische Vorstellungsweise wieder, welche die Handlung in einzelne begriffliche Elemente zerlegt und diese in konventionellen symbolischen Zeichen festhält, wie in der frühmittelalterlichen Malerei. Jeder einzelne Vorgang, das Vor- und Zurückgehen, das Suchen, das Vor-

Digitized by Google

zeigen, die einzelne Mitteilung, Rede und Gegenrede, wird zu einer in sich abgeschlossenen Form, zu einem begrifflichen Symbol, das eben Hingehen, Zurückkommen, Suchen usw. bedeutet. Aus diesen einzelnen Akten wird die Handlung zusammengesetzt. Dies gibt der Darstellung etwas eigenartig Zeremonielles, wie ja auch das Zeremoniell auf symbolischer Gestaltung beruht. Ein bestimmter Ausspruch, ein bestimmter Gestus bedeutet einen bestimmten Vorgang, faßt einen epischen Komplex in einem anschaulichen Zeichen zusammen [38]. Wir müssen uns die frühmittelalterlichen Offizien, nicht nur weil sie aus der Liturgie hervorgegangen und in sie aufgenommen waren, sondern dem inneren Wesen nach, mit zeremonieller Feierlichkeit und schwerfälliger Würde vorgetragen denken.

Die dramatische Entwicklung der Handlung im Wechsel des Ortes, in der fortschreitenden Bewegung hat noch eine andere wichtige Wurzel in der Prozession. Schon Durandus berichtet, daß das Osteroffizium durch eine feierliche Prozession mit brennenden Wachskerzen, die sich in den Kirchenchor begibt, in dem das Grab aufgestellt war, eingeleitet wurde. So gelangte das Herabsteigen Christi in den Limbus patrum in Eichstädt durch eine Prozession zur Darstellung, die sich zur äußeren verschlossenen Kirchentüre begibt. Der Bischof, der Christus darstellt, pocht mit dem Stabe an die Pforte, die dumpf von dem Schlage widerhallt. Ein junger Geistlicher, der die Rolle des Teufels spielt, ruft darauf von innen mit erhobener Stimme: „Wer ist dieser König des Ruhmes?", worauf sich nach dreimaliger Wiederholung die Türe öffnet [39].

Auch das Prophetenspiel, das auf der Dramatisierung einer pseudoaugustinischen Predigt beruht, das dem Weihnachts- oder Osteroffizium oft voranging, wird im „Eselsfest" zu Rouen zu einer Prozession, bei der Bileam auf seiner Eselin die Hauptrolle spielt.

Die Sitte, daß die Mitspieler in einem Aufzug unter Vortritt des Zugführers oder Souffleurs den Schauplatz betreten, erhielt sich bis ins XV. Jahrhundert. Oftmals ging dem Schauspiel ein Festzug durch die Stadt, die monstre, voraus, bei der auch schon einzelne Dekorationen auf Wägen vorgeführt wurden. In der Grablegung Christi von Matthias Gundelfinger von 1494 wird dem Stück eine genaue Anweisung der processio ludi beigefügt, welche sämtliche Schauspieler als Leichenzug bei der Grablegung zu bilden haben, wobei sich sogar Pilatus, die Hohenpriester und die Juden anschließen [40].

In den periegetischen Spielen des späten Mittelalters, die mit wechselndem Schauplatz in der ganzen Stadt sich abspielen und durch Umzüge die einzelnen Szenen miteinander verknüpfen, lebt das gleiche Prinzip, dem Geist der Spätgotik entsprechend ins Maßlose gesteigert, noch weiter. So erzählt Felix Platner in seinen Aufzeichnungen, daß die Aufführung bei den Augustinern in Basel durch eine Prozession der Studenten, die zur Komödie zog, eingeleitet wurde,

Digitized by Google

und daß er bei der Aufführung der Hypokrisis, als „eine Gracia" verkleidet, „im Umherziehen durch die Stadt" die Kleider, die ihm zu lang waren, sehr verwüstete[41]. Noch in Keller's berühmter Schilderung der einen ganzen Tag währenden Aufführung des Wilhelm Tell im Grünen Heinrich sehen wir Stadt und Landschaft zur großen Naturbühne des Schauspiels werden.

In der Prozession, in der Einfügung einzelner Szenen in den Umzug, schließlich in der periegetischen Verknüpfung der Szenen in einem fortlaufenden Ortswechsel wird der kontinuierliche zeitliche Verlauf an sich symbolisiert und anschaulich gemacht. Der Aufzug ist eine Grundform der sukzessiven Vorstellung, aus der die Handlung entwickelt, in die die einzelnen Handlungselemente eingefügt und eingebettet werden. Damit tritt die zeitliche Abfolge als konstitutiver Faktor, der fortlaufende Fluß des Geschehens als entscheidendes Gestaltungsprinzip in die Entwicklung ein.

Wie beim Epos können wir auch beim mittelalterlichen Drama im weiteren Verlauf der Entwicklung die allmähliche Verschmelzung der einzelnen, ursprünglich selbständigen, dramatischen Elemente der Handlung und Szenen zu größeren Einheiten, das erzählerische Ausspinnen der Begebenheiten, das Einschalten von Episoden beobachten. Es ist hier wie dort die naive Freude am Erzählen und Fabulieren, mit der eine kurze Andeutung zu einer Begebenheit ausgestaltet wird, eine Nebenfigur als äußerer Anlaß zu einem neuen Motiv der Handlung aufgegriffen wird. So werden der Geburt Christi nach apokryphen Berichten mit einer uns seltsam berührenden Realistik zwei weise Frauen, Zelomi und Salome, beigegeben, die sogar von Geistlichen dargestellt werden; so wird der Gang der Marien zum Grab Christi durch die Szene beim Salbenverkäufer ergänzt, im Spiel von den klugen und törichten Jungfrauen der Ölhändler eingeführt, und der böse Herodes im Dreikönigsspiel zu einer Hauptrolle ausgestaltet. Damit findet auch das komische Element, dessen Träger vor allem die Soldaten am Grabe Christi, der Apotheker und der Teufel waren, in das liturgische Drama Eingang.

Aus dem Prophetenspiel scheint sich das Adamspiel entwickelt zu haben. Die älteste Fassung aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts zeigt noch die Dreiteilung: Sündenfall, Kains Brudermord und die pseudoaugustinische Predigt; dabei erhält das Ganze einen seltsamen grotesken Schluß, indem die Propheten nach ihren Prophezeiungen vom Teufel in die Hölle abgeführt werden. Andererseits wachsen sich einzelne Szenen des Prophetenspieles zu selbständigen dramatischen Spielen aus, wie der Daniel des Hilarius aus dem Schülerkreise Abailards. Das Weihnachtsspiel weitet sich zur Geschichte der Kindheit Christi, das Osteroffizium zur Passion und beide verschmelzen schließlich zu einer Lebensgeschichte Christi wie in einer St. Gallener Handschrift des XIV. Jahrhunderts [42].

Digitized by Google

In gleicher Weise schließen sich die dramatischen Szenen des Alten Testamentes im Mystère du vieil-testament zu einem Dramenzyklus zusammen, und das Luzerner Osterspiel von 1597 vereint schließlich beide zu einer biblischen Geschichte von der Erschaffung der Welt bis zum Tod des Erlösers, zu einer dramatisierten Weltchronik, indem noch allerlei weltliche Personen wie Herkules, Cyrus, Agrippa und Nero eingeführt werden.

Andererseits führt die Erweiterung der Handlung zum Herausgreifen einzelner Begebenheiten, die in einer langen Szenenfolge nun breit ausgesponnen werden, wie die Auferstehung Christi oder die Grablegung in der Dichtung des Matthias Gundelfinger. In den Heiligenlegenden wird die ganze Lebensgeschichte von der frühesten Kindheit in möglichst geschlossener Folge bis zum Märtyrertod dargestellt, wobei auch die kleinsten Episoden ihre dramatische Ausgestaltung finden. So sehen wir in der Entwicklung des Dramas das gleiche Bildungsgesetz wie in der Epik, die gleiche innere Unbegrenztheit in der Gestaltung des Stoffes, der jede künstlerische Ökonomie, jeder geschlossene Aufbau grundsätzlich fremd ist, weil das Ganze als Einheit überhaupt nicht zur Vorstellung gelangt, die gleiche eigentümliche Aufmerksamkeitswanderung, die immer nur schrittweise von einem zum anderen fortschreitet und immer wieder von der Haupthandlung in die Detailbetrachtung abbiegt und sich in ihr verliert.

Diese ungehemmte innere Triebkraft der epischen Gestaltung führt zu denselben Maßlosigkeiten wie in den großen Epen mit ihren vielen Tausenden von Versen und den endlosen Prosaromanen. So betrug die Aufführungsdauer eines Mysteriums zumeist zwei bis drei Tage, doch konnte sie bis auf elf Tage anwachsen, wobei gewöhnlich von sieben oder acht Uhr morgens bis sechs Uhr abends mit einer einstündigen Mittagspause gespielt wurde. Die Aufführung der Actes des Apôtres in Bourges dauerte sogar nach verläßlichen Berichten vierzig Tage. Dementsprechend wuchs auch die Zahl der Schauspieler in die Hunderte, obgleich viele von ihnen mehrere Rollen spielten. Im Mysterium des hl. Martin brauchte man für 152 Personen 120 Darsteller. In Valenciennes waren mehr als 100 Rollen mit etwa 72 Schauspielern besetzt; die Frankfurter Passion von 1498 erwähnt 265 Personen und in dem Mystère des Actes des Apôtres steigt die Zahl sogar auf 491 [43].

Die für die mittelalterliche Vorstellungsweise charakteristische Entwicklung ist aber auch im Aufbau der Stücke, in der Art der Verknüpfung der einzelnen Szenen zu beachten. In den älteren Mysterien, wie im Leben Christi nach einer St. Gallener Handschrift des XIV. Jahrhunderts, sind die einzelnen Szenen noch unvermittelt nebeneinander gestellt; so folgt auf die Hochzeit in Kana die Zwiesprache der Juden mit Johannes dem Täufer und die Taufe Christi, dann die Versuchung Christi, Maria Magdalenas Sündenleben, die Berufung des Petrus

Digitized by Google

und Andreas usw., wobei jede Szene auf die notwendigste Handlung beschränkt wird[44]. Z. B. der Bräutigam geht zu Maria und Christo und ladet sie zur Hochzeit, sie begeben sich zum Mahl, Maria bittet Christum Rat zu schaffen, da es an Wein fehle, Christus antwortet und befiehlt die Krüge mit Wasser zu füllen und einzuschenken, einer der Diener tut es, der Architriclinus, der Tafelmeister, äußert, wohl zu dem Bräutigam gewendet, daß es nicht Sitte im Lande wäre, zuerst den schlechten und dann den guten Wein zu geben: damit erscheint das Wunder vollzogen und die Szene abgeschlossen. Die Handlung ist im strengen Anschluß an das Johannes-Evangelium durchgeführt und bis auf die wenigen Worte der Diener auf die dort wiedergegebenen Reden beschränkt, die nur breiter gefaßt werden. Die Personen treten auf, wie sie die Erzählung verlangt, reden wenige Verse und verschwinden oft für immer aus dem Spiel. Die dramatische Breite erhielt die Szene jedenfalls erst durch das längere stumme Spiel, das die kurzgefaßten Rubriken sicher nicht vollständig wiedergeben. So ist sicherlich zwischen den Worten des Dieners und des Tafelmeisters die Handlung nach den Versen des Evangeliums zu ergänzen: wie der Diener den Wein dem Speisemeister bringt, dieser kostet, den Bräutigam zu sich ruft oder zu ihm geht und dann die oben zitierten Verse spricht. Dabei behält jede Aktion ihren selbständigen symbolischen Wert und die ganze Handlung wird aus wenigen typischen Motiven zusammengesetzt.

Im Passionsspiel von Donaueschingen nach einer Handschrift aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts sind die biblischen Vorgänge schon weiter ausgeführt und die einzelnen Szenen fortlaufend miteinander verbunden[45]. Es ist bezeichnend, wie sich diese Entwicklung vollzieht. Nicht allein die einzelnen traditionellen Szenen werden breiter entwickelt, sondern vor allem einzelne in der Erzählung gebene Teilmotive werden aufgegriffen und episch ausgesponnen. Das Spiel setzt nach dem Prolog mit dem Freudenleben Maria Magdalenas ein. Sie schickt ihren Knecht Josef zu ihrem Freund Jesse, um ihn und seine Freunde einzuladen. „Josephus buckt sich und geht von ir an Pilatus hof zu Jesse und seinen gesellen" und bringt seine Einladung vor. Jesse wendet sich an seine drei Freunde und fordert sie auf mitzukommen. Alle vier gehen nun mit dem Knecht zu Magdalena, wobei der eine Freund Massa am Weg mit Jesse spricht. Magdalena empfängt sie, „nu fachent sy an mit dem saitenspil zu hoffieren", und Jesse und Magdalena spielen Schach. Während dem geht Simon der Pharisäer über den Bühnenplatz zu Christo und bittet ihn zum Mahl, Christus nimmt die Einladung an. Simon geht allein wieder zurück und befiehlt seinem Knecht Methusalem das Mahl zu bereiten. „Nu gat Metusalem und reicht an einem geordneten end brot und visch und am wider umb hingan gat er für Maria Magdalena." Neugierig frägt sie ihn, wer als Gast erwartet werde, worauf der Diener

Digitized by Google

antwortet und ihr rät, von ihrem bisherigen schimpflichen Leben abzulassen. „Mit diessem gat Metusalem anweg und stost Magdalena das spil von ir und sicgt also erschrockenlich stil, als ob sy ir förcht." Die innere seelische Wandlung wird in diesem pantomimischen Spiel wie in einem Symbol zusammengefaßt. Simon begibt sich inzwischen wieder zu Christo und fordert ihn auf zu kommen. Jesus steht auf und geht mit seinen Jüngern und Simon in dessen Haus. Alle Pharisäer versammeln sich. Magdalena schickt inzwischen die jungen Leute fort und fordert ihre Mägde auf, mit ihr Salben zu kaufen. Sie gehen zum Apotheker, bei dem sich ein längerer Dialog entwickelt. Magdalena geht mit den Salbbüchsen ins Haus des Simon, worauf sich die bekannte biblische Szene der Salbung abspielt.

Wir haben eine längere Inhaltsprobe gegeben, nicht nur um an einem Beispiel die charakteristische epische Darstellungsweise des mittelalterlichen dramatischen Stiles zu zeigen, sondern auch die innere Übereinstimmung der kontinuierenden Darstellungsweise in der Malerei zu belegen. Absichtlich wurden bei der Wiedergabe die einzelnen Motive unvermittelt nebeneinander gestellt, wie dies dem dichterischen Aufbau entspricht und auch aus den Regiebemerkungen hervorgeht. Gerade darin zeigt sich der grundsätzliche Unterschied zum antiken wie zum modernen Drama, das im modernen Sinne Undramatische nicht nur in der äußeren Form, sondern in der geistigen Auffassung. Die einzelnen Personen treten auf und verschwinden wie es eben die Handlung verlangt, sie sind immer nur Repräsentanten eines Durchgangsstadiums. Die Handlung ist nicht aus den Charakteren der Personen entwickelt, sondern sie entwickelt sich an den Personen, und das künstlerische Interesse liegt dementsprechend nicht an den Personen, sondern an der fortlaufenden Handlung, an dem Geschehen an sich. Es ist die unendliche Mannigfaltigkeit der Ereignisse, die wunderbare Fülle der Begebenheiten, der ewige Wechsel der Erscheinungen, der in Dichtung und Bildkunst, wie in Natur und Leben, die Aufmerksamkeit fesselt. Es ist die Freude an der reinen Wahrnehmung, dieses ganz Aug und Ohr sein, wie wir es bei Kindern beobachten können, woraus die Seltsamkeiten der mittelalterlichen Kunst verstanden werden müssen. Aber diese Mannigfaltigkeit wird nicht, wie es uns nahe läge, selbst als Einheit vorgestellt, wird nicht als Mannigfaltigkeit empfunden, sondern nur als Vielheit, die immer wieder in ihre konkreten Einzelformen zerfällt und nur in diesen aufgefaßt wird. Der ewige Wechsel bedeutet nicht, wie es einer synthetischen Vorstellung entspräche, ein ewiges fließen der Ereignisse, nicht ein Heraklitisches παντα ῥει, nicht die Unbeständigkeit und Veränderlichkeit alles Seins, er ist nicht im modernen Sinne von dem Gefühl eines absoluten Zeitablaufes, eines ewigen Weltenganges getragen. Wie die Mannigfaltigkeit nur Vielheit, so ist der Wechsel nur Veränderung, ein bloßes Fortschreiten von einer Wahrnehmung zur andern, ein Übertragen der Aufmerk-

Digitized by Google

samkeit von einem Gegenstand auf den andern, gleichviel ob dieses Fortschreiten im Ablesen eines Bildes, im Anhören einer Erzählung oder in der Betrachtung der wechselnden Bilder eines Schauspieles gelegen ist. Dabei ist jede Beobachtung als solche in sich beruhend, zeitlos, gegenwärtig, Dasein. In der unbeschränkten Hingabe an die Einzelerscheinung, in der Konzentration der Aufmerksamkeit auf die einzelne Tatsache, in der damit gegebenen Isolierung aus dem Ganzen, das als solches gar nicht oder nur beiläufig und unklar zum Bewußtsein gelangt, liegt das Eigenartige der mittelalterlichen Vorstellungsweise, das Ontologische der Einzelvorstellung, das Sukzessive ihrer Verknüpfung. Alle Synthesis beruht nur in einem Aneinanderfügen von Einzelbeobachtungen, in einem zeitlichen Fortschreiten von der einen zur andern, wobei die Einzelvorstellung als solche gleichsam als Summand erhalten bleibt. Mathematisch könnten wir sagen, die Gesamtvorstellung kommt nicht durch Integration, sondern durch Addition zustande.

Der wesentliche Unterschied zwischen mittelalterlichem und modernem Drama zeigt sich vielleicht am deutlichsten in der Gestaltung der Bühne. Entsprechend dem epischen Charakter der fortlaufenden Handlung mit ihrem stetigen Ortwechsel kennt das Mittelalter keine Bühne nach Art des barocken Theaters, die für die dramatischen Vorgänge einen einheitlichen abgeschlossenen Spielraum schafft und den einzelnen Szenenbildern Rahmen und Hintergrund verleiht. Das mittelalterliche Drama spielt sich gleichsam im unbestimmten, unbegrenzten Raume ab. Die Grundlage bildet ein Spielplan, auf dem wie auf einem Grundriß die einzelnen Örtlichkeiten markiert sind, während ein Obergeschoß den Himmel darstellt. Auf diesem Plan, wie auf einem Stadtplan oder einer Landkarte bewegen sich die Figuren hin und her. So ist nach der Anfangsrubrik der „Bekehrung des Saulus" in einem Manuskript von Orléans ein Stuhl, auf dem der Oberpriester sitzt „quasi Jerusalem", auf einem Stuhl daneben sitzt Saulus, auf der andern Seite „ein wenig entfernt" (aliquantulum longe) stellen zwei Stühle für Judas und den Obersten der Synagoge Damaskus dar, während ein Bett dazwischen für den kranken Saulus bestimmt ist. Ein kleines Gerüst „wie eine Mauer" bezeichnet den Ort, wo er durch das himmlische Licht zu Boden geschleudert werden soll[46]. Dementsprechend hatte auch jeder Schauspieler seinen bestimmten Platz zugewiesen, sei es bloß einen Stuhl wie in Orléans, oder ein Haus, durch dessen Türe er auftrat und abging. War die Örtlichkeit im frühen Mittelalter nur angedeutet durch irgend ein charakteristisches, für die Handlung wichtiges Dekorationsstück, so gestaltete die spätere Zeit die einzelnen Orte in den Mensionen gleichsam als selbständige Einzelbühnen aus. Das Prinzip dieser „Simultandekoration", die verschiedene Örtlichkeiten, die bei der Aufführung nacheinander zur Verwendung kommen, gleichzeitig darstellt, bleibt bis ins XVI. Jahrhundert erhalten. Der Spielplan für das Passionsspiel von Donaueschingen

Digitized by Google

aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts zeigt ein langes Podium, das in drei Felder geteilt ist, die durch Tore verbunden sind [47]. Im ersten sind die Hölle und der Garten Gethsemane mit dem Ölberg, im zweiten das Haus für das Abendmahl, die Häuser des Herodes, Pilatus, Kaivas und Annas, die Geißelsäule und die Säule mit dem Hahn für die Verleumdung Petri, im letzten die drei Kreuze, das heilige Grab und der Himmel angeordnet. Die Handlung schreitet demgemäß vom ersten Feld über das zweite ins dritte vorwärts. Das Prinzip der Prozession, des örtlichen Fortschreitens im Zuge der dargestellten Vorgänge ist noch hier lebendig. Auf dem Plan für das Luzerner Osterspiel von 1583 sind die Mansionen und Dekorationsstücke auf dem Marktplatz angeordnet [48]; vor der stattlichen Front des Hauses „Zur Sonne" war das Hauptgerüst mit Gottvater und den sieben Erzengeln angebracht, davor der Berg Sinai und das Paradies; längst der drei andern Seiten des Platzes waren die Abteilungen und Gerüste für die Hölle, das „Weihnachtshüttlein" und die verschiedenen Schauspieler; mitten über den Platz floß der Jordan. Für das Opfer Kains und Abels und das Opfer Abrahams war auf dem Platz ein kleines Podium mit Stiegen angeordnet; ferner stand hier die eherne Schlange, das goldene Kalb, der Tempel, der Tisch zum Gastmahl des Simons, der Baum des Zachei usw. (Vgl. Abb. 67, 68 u. 69.) Die Schauspieler begaben sich nun, wenn ihr Stichwort fiel, von ihrem Standort über den freien Platz zu der betreffenden Örtlichkeit und kehrten dann wieder zu ihrem Standort zurück. So geben die Regiebemerkungen an: surgat a loco suo (Frankfurter Dirigierrolle) oder: „jeder geht zu seinem Sitz". In den Apostelspielen, die in Ägypten, Syrien, Äthiopien, in Rom, in Persien, in Indien und Judäa spielen, wird der Spielplan schließlich zu einer ganzen Weltkarte. Zum besseren Verständnis werden die Örtlichkeiten mit Aufschriften versehen oder von einem Prologus erklärt:

Zunächst seht ihr dort das Paradies zur Rechten,
Gott, seine Engel und seine heiligen treuen Freunde;
Dort ist die schreckliche Unterwelt und die stinkende Hölle.
. . . . . .
Auf dieser Seite ist Diokletian
Und ganz nah bei ihm Maximian.
. . . . . .
Nun schaut die Stadt Valence dort an,
Von der ich oben euch erzählte [49].

Und so geht es in einem Mysterium des hl. Vinzenz fünfundvierzig Verse lang weiter. Hier ist tatsächlich die Verknüpfung von bildlicher Darstellung und sprachlicher Erläuterung, wie wir sie unpersönlich in den Tituli und einseitig, das Bild gewissermassen supponierend, in der eigenartigen hinweisenden Form der

Digitized by Google

Erzählung in der mittelalterlichen Epik gefunden haben, durch die Person des erklärenden Prologus gegeben. Dieses Hinweisen auf einen Gegenstand findet sich auch sonst vielfach in den Mysterien, wie z. B. in der Passion des gelehrten Greban in der Klage des ägyptischen Priesters Theodas mit den wiederholten Versanfang: veez cy (vois ci).

Seht hier den großen Götzen Mahommed,
Sein Haupt ist abgeschlagen.
Seht Venus hier in Trümmern,
Seht hier Apoll und den Jupiter [50].

Daß dieser sprachliche Hinweis auch mit den entsprechenden Handbewegungen verbunden war, also ganz konkret zu verstehen ist, beweist die Regiebemerkung des Adamspieles: „Jeder, der das Paradies nennt, soll es ansehen und mit der Hand daraufzeigen" [51].

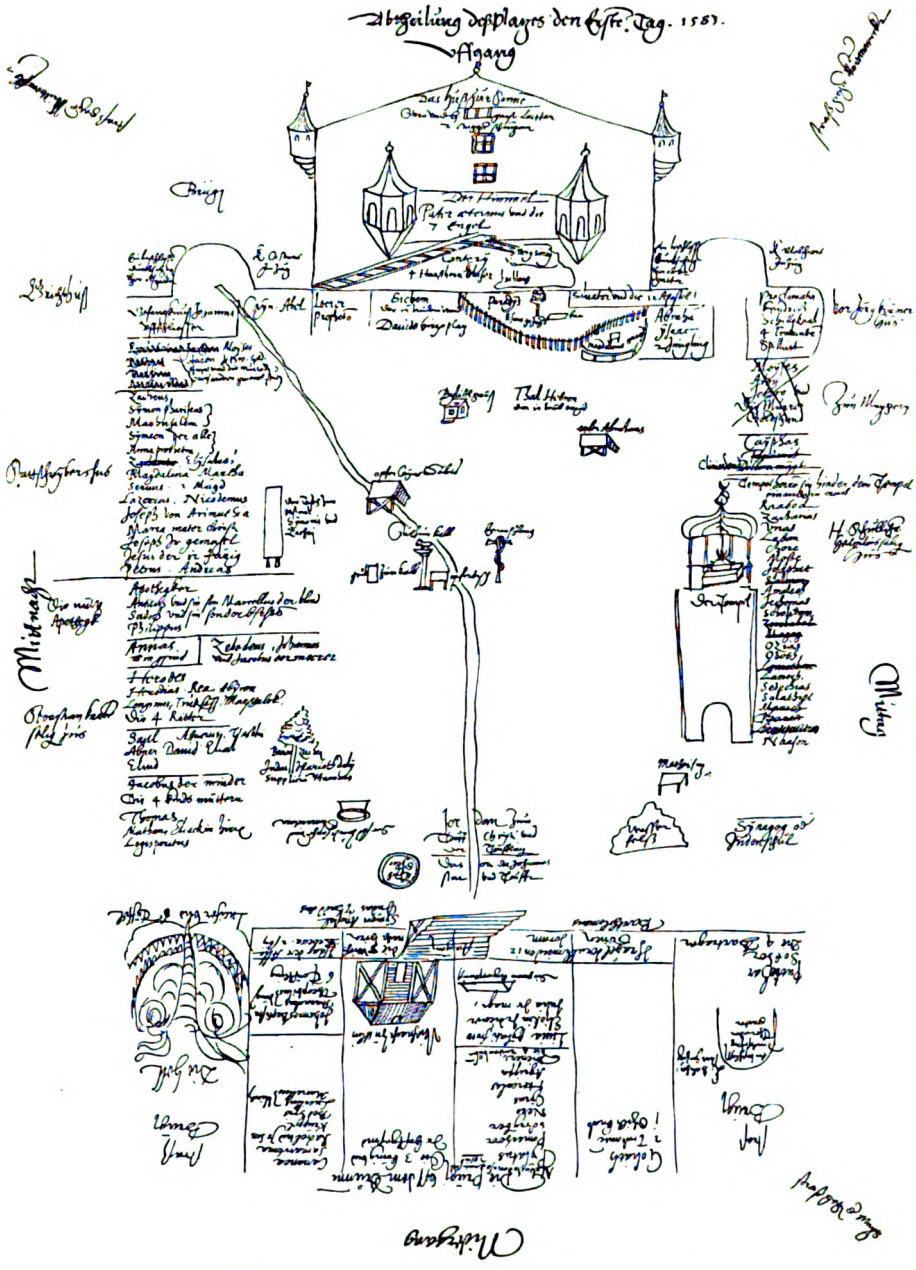
Noch in Goethes Regeln für die Schauspieler ist in der „malenden Gebärde" der Nachklang dieser Beziehung von Wort und erklärender Handbewegung zu erkennen. Aber die bloß illustrierende Beziehung, wie sie die mittelalterliche Vorschrift verlangt, wird nunmehr entschieden abgelehnt: „Wenn Don Manuel in der Braut von Messina zu seinem Chor sagt:

Dazu den Mantel wählt, von glänzender
Seide gewebt, in bleichem Purpur schimmernd;
Über der Achsel heft' ihn eine goldne
Zikade.

So wäre es äußerst fehlerhaft, wenn der Schauspieler bei den letzten Worten mit der Hand seine Achsel berühren würde". Die malende Gebärde ist nicht ein bloßes auf den Gegenstand Hindeuten wie im Mittelalter, sie ist Ausdrucksbewegung im Sinne des Barock geworden, und hat nur als solche noch Berechtigung. „Es muß gemalt werden, doch so, als wenn es nicht absichtlich geschähe" [52]. Die Gebärde wird zum seelischen Ausdruck.

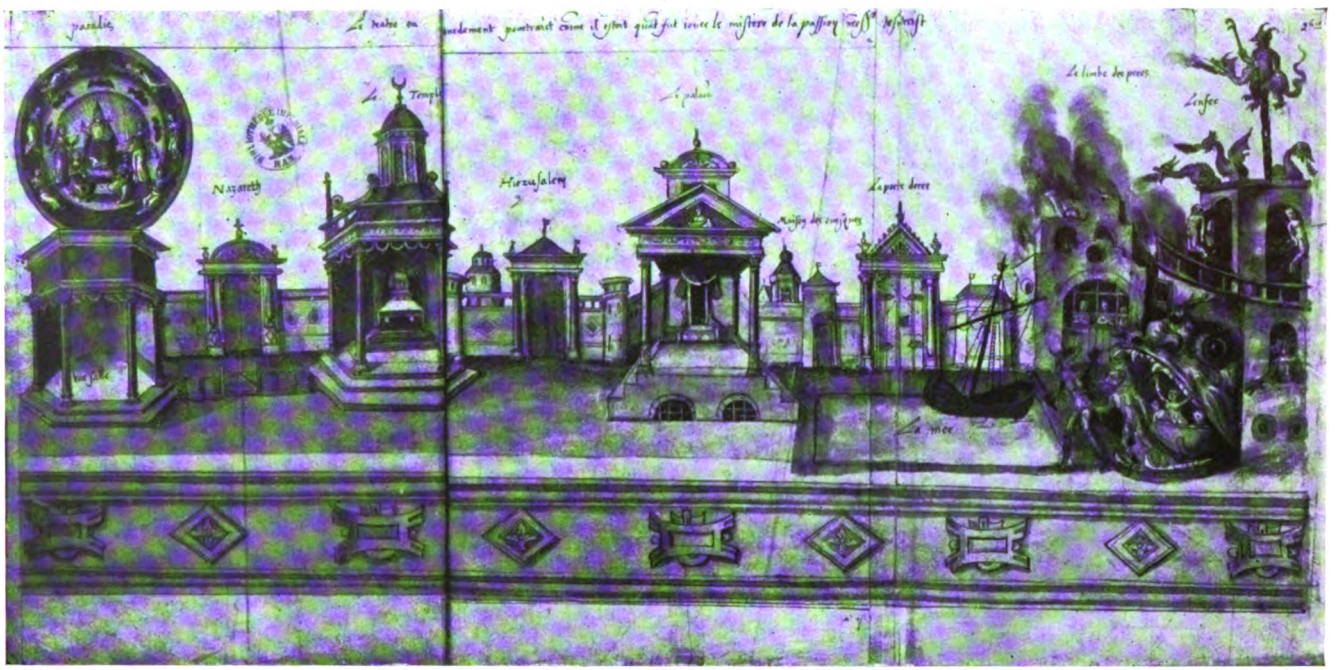
Die gleiche Vorstellungsweise, die der räumlichen Darstellung zugrunde liegt, läßt sich auch in zeitlicher Hinsicht nachweisen. Wie die „Simultandekoration" nicht konkrete Raumverhältnisse wiedergibt, sondern nur räumliche Beziehungen symbolisch andeutet, die erst durch die Handlung ihre Ausdeutung und ihren besonderen Sinn erhalten, ist der wirkliche Zeitablauf des Spieles nicht mit dem der dichterischen Handlung gleichzusetzen. Erst der Inhalt gibt der Abfolge der theatralischen Vorgänge ihre zeitliche Bedeutung. Das mittelalterliche Schauspiel kennt ebenso wenig die Zeiteinheit, wie ihm die Einheit des Ortes fremd ist. Dieser Mangel an Einheit der Zeit bezieht sich aber nicht nur, wie das Problem in der Dramaturgie der Neuzeit gefaßt wird, auf die zeitliche Einheit des ganzen Schauspieles, im Sinne der französischen Regeln der vierundzwanzig Stunden,

Digitized by Google



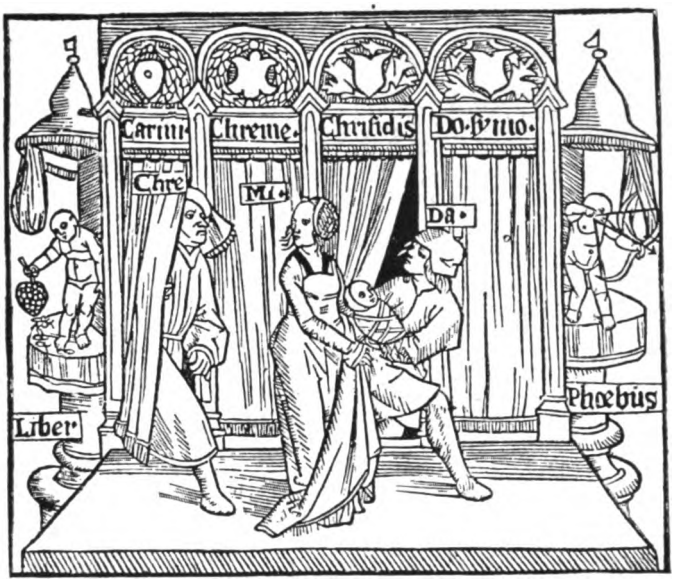
67. Spielplan des Luzerner Osterspieles 1583 (zu S. 191)

Digitized by Google

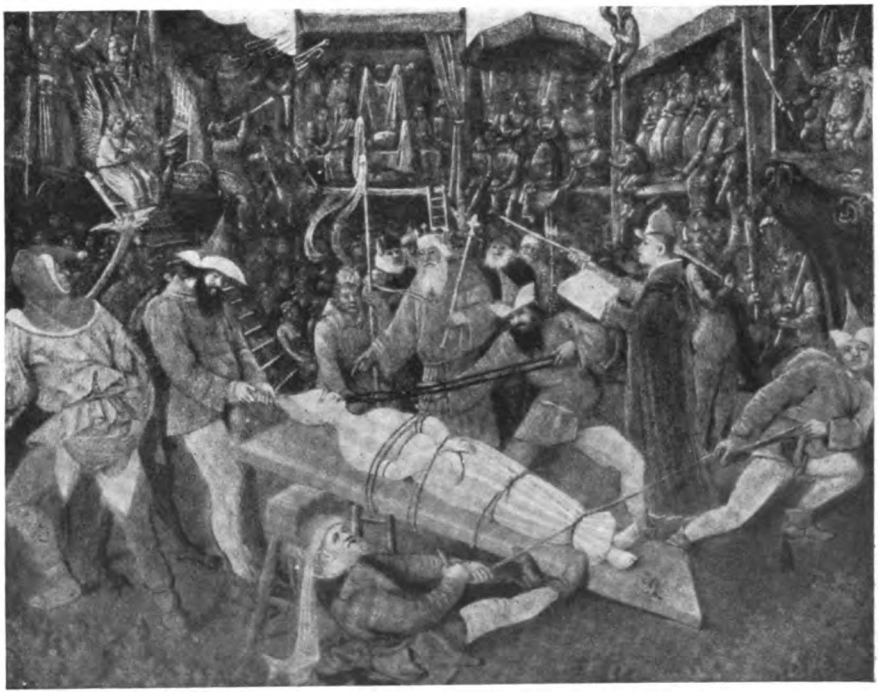


68. Simultanbühne für das Passionsspiel von Valenciennes, 1547 (zu S. 191)

Digitized by Google



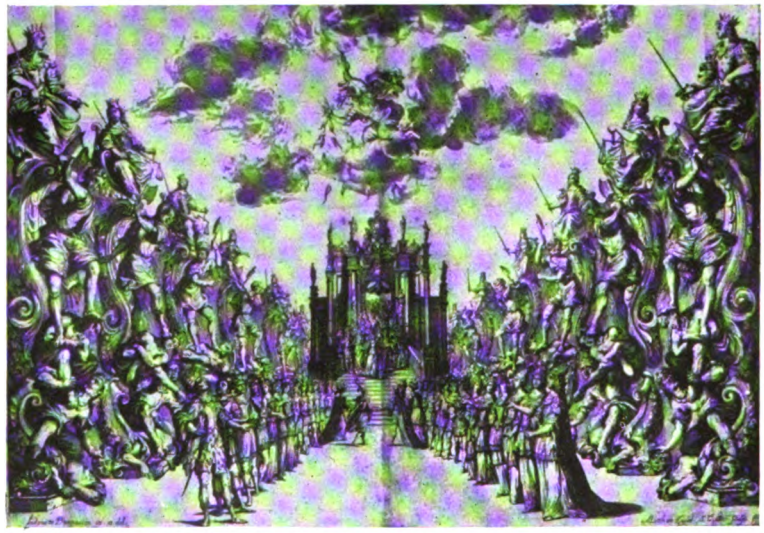
70. Terentius a Johanne Trechsel, 1493 (zu S. 219)



69. Jean Fouquet, Heures de Maestre Estienne Chevalier, Martyrium der hl. Apollonia (zu S. 191)

Digitized by Google

71. Baldassare Peruzzi, Scenographie (zu S. 222)



72. Ludovico Burnacini, Operndekoration, 1678 (zu S. 223)

Digitized by Google

sondern genau wie in der Bildkunst auch auf die einzelnen Szenen und das Fortschreiten der Handlung. Hier zeigt sich wiederum deutlich der Unterschied zum modernen Drama. Wir können uns zwar vorstellen, daß zwischen einzelnen in sich geschlossenen Szenen oder Aufzügen ein längerer Zeitraum gelegen ist, indem wir die Szenen oder Akte als zeitliche Ausschnitte auffassen, die einzelne Szene selbst aber, die sich stetig abspielt, können wir nur als Zeiteinheit denken.

Das Mittelalter faßt auch den zeitlichen Vorgang in einzelnen begrifflichen Symbolen zusammen. Ebenso wie zwei oder drei Personen eine Menge, ebenso können einige Schritte eine lange Wanderung vorstellen; ebenso wie räumlich weit Entferntes nebeneinander gestellt wird, und die Entfernung nur in der Phantasievorstellung gegeben ist, so kann zeitlich weit Abstehendes unmittelbar hintereinander dargestellt werden, wobei die Phantasie in gleicher Weise die Vorstellung ergänzt. Die Rubrik des Adamspieles für das stumme Spiel nach der Vertreibung aus dem Paradiese gibt ein Beispiel hiefür: „Nachdem sie aus dem Paradies vertrieben sind, kauern sie sich bestürzt und traurig nieder. Dann nimmt Adam eine Schaufel und Eva eine Hacke und sie beginnnen die Erde umzugraben und säen Getreide hinein. Nachdem sie gesät haben, setzen sie sich ein wenig nieder, wie ermüdet von der Arbeit, und die Augen voll Tränen, betrachten sie von Zeit zu Zeit das Paradies, indem sie sich auf die Brust schlagen. Unterdessen kommt der Teufel und pflanzt in ihr Feld (dargestellt durch einige Krummen Erde) Dornen und Unkraut und verschwindet. Wenn nun Adam und Eva zu ihrem Feld zurückkommen und die Dornen und das Unkraut sehen, werfen sie sich vom Schmerz überwältigt zu Boden, und dann sich wieder niedersetzend, schlagen sie sich die Brust und die Schenkel, um so durch ihre Bewegung den Schmerz zum Ausdruck zu bringen“ [53].

In der Spätgotik des XV. Jahrhunderts und ihrer Nachwirkung im XVI. erhält die naive Aneinander-Reihung der Frühzeit bereits eine Umdeutung ins Wunderbare, d. h. sie wird nicht mehr als bloße Abfolge von einzelnen symbolischen Zeichen verstanden, sondern bereits als Realität interpretiert. Darin zeigt sich schon die simultane Vorstellungsweise der Renaissance, denn diese bedeutet nicht nur einheitliche Vorstellung des räumlich Gleichzeitigen, sondern auch einheitliche Vorstellung des kontinuierlichen Zeitablaufes, d. h. Identität der dargestellten Zeit mit der Zeit der Darstellung. Wenn Noah den Weinstock pflanzt und sofort schwarze Weinbeeren wachsen, deren Saft er in ein Gefäß preßt und austrinkt, wenn man die Pflanzen bei der Erschaffung der Welt wachsen sieht, den verdorrten Stab des Moses plötzlich blühen und Früchte treiben, wie uns ein Chronist von einem Osterspiel in Valenciennes im Jahre 1547 berichtet, so liegt das Wunderbare nicht nur in der vervollkommten Darstellungstechnik, „die von der Bevölkerung für Hexerei gehalten werden könnte“, sondern

Digitized by Google

in der andern Auffassung, welche die rasche Abfolge der Bilder als real hinnimmt. Es zeigt sich darin ein ähnlicher Bedeutungswandel, wie in der spätgotischen Bildkunst bei der bewußten Verwendung der Asymmetrie und des ungleichen Maßstabes.

Es ist höchst oberflächlich, wenn Cohen meint, unsere Vorfahren „ließen sich gern etwas vormachen, wir sind etwas schwieriger darin, weil wir durch die Ausstattung verwöhnt sind. Das ist alles" [54]. Das könnte zur Not gelten für den Unterschied einer Schmierenaufführung und einer solchen eines erstklassigen Stadttheaters; doch selbst dabei werden wir berücksichtigen müssen, daß die Vorstellungsweise einfacherer, primitiverer Menschen, für die die Schmiere eben bestimmt ist, wie die des Kindes, anders geartet ist, und daß eben darum die Schmiere auf sie zu wirken vermag. Auf uns wirkt sie lächerlich, weil wir sie eben anders sehen, wie das mittelalterliche Schauspiel der Renaissance lächerlich erschien. Die Darstellung des Adamspieles war für den damaligen Beschauer ebenso realistisch, nur lag die Realistik in der Einzelerscheinung, im Hacken des Bodens, im Säen, im Pflanzen des Unkrautes. Den zeitlichen Ablauf dieser Darstellung realistisch aufzufassen, lag überhaupt nicht in der Art seiner Anschauung.

Der Wandel der Vorstellungsweise zeigt sich deutlich in dem Mißverstehen der alten Darstellungsformen. Die gleichzeitige Anwesenheit sämtlicher Schauspieler, die in der „Simultandekoration" begründet war, wird für Scaliger sinnlos: „Die Personen gehen niemals ab; die, welche schweigen, sind angeblich nicht da, und das ist furchtbar lächerlich; der Zuschauer weiß, daß man ganz gut versteht, während man so tut, als ob man nicht hören könnte, was einer vom andern sagt, als ob man nicht da wäre, wo man ist" [55]. Und wir können hinzufügen, es ist ebenso lächerlich, als wenn ein und dieselbe Person zweimal, dreimal am selben Bilde dargestellt ist. Es zeigt sich hier deutlich, daß es sich eben um eine verschiedene Auffassung handelt. Scaliger als Renaissancemensch sieht den ganzen Spielplan simultan, er sieht alle Mitspieler zugleich und daher als anwesend; für den mittelalterlichen Zuschauer war der Schauspieler, der sich an einen andern Ort begeben hatte, tatsächlich nicht mehr da, nicht nur „angeblich". Es wäre für ihn sinnlos gewesen, anzunehmen, man könne in Damaskus hören, was in Jerusalem gesprochen wird, wenn die Örtlichkeiten auf der Bühne auch nur wenige Schritte voneinander entfernt waren.

Und das Gleiche gilt, wenn Sidney sich über die noch lebendige mittelalterliche Tradition der Shakespearebühne lustig macht: „Nun kommen drei Damen, die Blumen pflücken, und wir müssen uns die Bühne als Garten denken; dann hören wir an demselben Platz von einem Schiffbruch reden, und es ist unser Fehler, wenn wir nicht eine Klippe auf der Bühne sehen. Und dann kommt ein garstiger Drache, der Feuer und Flamme speit, und der arme Zuschauer soll sich eine Höhle vorstellen. In der Zwischenzeit kommen zwei Heere, dargestellt

Digitized by Google

durch vier Schwerter und vier Schilde — wer sollte da ein so empfindungsarmes Gemüt haben, um sich nicht ein wirkliches Schlachtfeld vorzustellen?" [56].

Wie die Bildeinheit in der Malerei gegenüber der kontinuierenden Darstellung für die Freude am Erzählen als Fessel empfunden werden mußte, so auch das Prinzip der Einheit von Ort und Zeit im Schauspiel; und wie noch Lionardo zu einer Zeit, da die simultane Darstellung in der italienischen Bildkunst schon vollkommen Gemeingut war, Anweisungen gibt, wie man zeitlich und räumlich verschiedene Episoden einer Geschichte in einem Bilde anbringen könne, so sehen wir, daß das Problem, wie die Bewegungsfreiheit der Handlung mit der Einheit des Szenenbildes in Einklang zu bringen sei, die französische Kunsttheorie bis Voltaire lebhaft beschäftigt. Zu welch seltsamen Kompromissen man dabei gelangte, zeigt Corneille in seinen Discours sur le poeme dramatique, indem er zwar gelten läßt, „daß alles, was man in ein und derselben Stadt geschehen läßt, unter die Einheit des Ortes fällt"; nur dürfte die Bühne nicht die ganze Stadt darstellen, „das wäre etwas zu weit ausgedehnt, sondern nur zwei oder drei besondere Orte, die im Innern ihrer Mauern liegen" [57]. In der schärferen Dialektik Voltaires spitzt sich das Problem noch entschiedener zu: „Wir sagten an einer Stelle, daß die schlechte Bauart unserer Theater, die noch aus jener Zeit der Barbarei stammt, das Gesetz von der Einheit des Ortes fast undurchführbar macht. Die Verschworenen können sich nicht in Cäsars Zimmer gegen ihn verschwören; man unterhält sich nicht über seine geheimsten Interessen auf einem öffentlichen Platze; dieselbe Dekoration kann nicht auf einmal die Fassade eines Palastes und die eines Tempels vorstellen. Die Bühne müßte unbedingt alle verschiedenen Orte, wo die Handlung sich abspielt, vor Augen führen, ohne der Einheit des Ortes zu schaden: hier ein Teil eines Tempels, dort den Vorraum eines Palastes, einen öffentlichen Platz, Straßen im Durchschnitt, kurz alles, was nötig ist, um dem Auge das zu zeigen, was das Ohr hören soll". Das erscheint fast wie die Beschreibung einer mittelalterlichen „Simultandekoration" [58]. Aber der folgende Satz stellt daneben doch das geltende Renaissanceprinzip wieder auf: „Die Einheit des Ortes begreift die ganze Ansicht ein, die das Auge ohne Mühe umfassen kann". Das Kompromiß, das er als Beispiel für die Darstellung des Cinna vorschlägt ist aber doch recht lahm: man könne ja doch die Häuser Emiliens und Augustens, in denen die Handlung abwechselnd spielt, leicht in einer Dekoration an einer Straße oder einem Platze Roms als gegenüberliegend darstellen. Eine Lösung ist das wohl nicht, sondern nur ein billiger Ausgleich. Und noch all die vielen Bemühungen modernster Bühnentechnik, mit versenkbaren Dekorationen, Dreh- oder Ringbühnen dem Szenenwechsel beizukommen, stellen nur unzulängliche Versuche dar, dem Problem, das mit der Simultanvorstellungsweise der Renaissance im Drama aufgeworfen war, zu lösen.

Digitized by Google

Aus dieser inneren Unzulänglichkeit erklären sich die Bestrebungen überhaupt zu einer andern Bühnenform zu kommen, wobei man nur eines übersieht, daß es sich nicht in erster Linie um die Bühne handelt, sondern um die dramatische Gestaltung.

Tief ins Barock wirkt noch das mittelalterliche Mysterienspiel nach und feiert, wie die Neoscholastik in der Schule eines Suarez, in den Autos sacramentales, mit denen der Name Calderons unlösbar verknüpft ist, eine seltsame Nachblüte. Aber gerade hier, wo Inhalt und Form durch das starre Festhalten an der Überlieferung bestimmt sind, ist es interessant, den Umschwung der Auffassung in der ganzen Gestaltungsweise aufzuzeigen. Wie das Epos zwar seinem Wesen nach der mittelalterlichen Auffassung entsprach, aber doch im Sinne einer neuen Anschauungsweise im Barock eine innere Umgestaltung erfuhr, so sehen wir in Calderons Autos die alte in der mittelalterlichen Vorstellungsweise begründete Form neue Gestalt annehmen. Wenn auch die freie Szenenfolge ohne Einheit des Ortes und der Zeit beibehalten wird, erhält doch die einzelne Szene eine ganz andere Bildhaftigkeit und Geschlossenheit. Wenn im „Balthasars Nachtmahl", dem Gastmahl Belisars, der Tod sich von dem „Gedanken", der komischen Person des Stückes, zu Balthasar führen läßt und abgeht, unmittelbar darauf dieser mit seinen beiden Weibern „Götzenliebe" und „Welteitelkeit" auftritt und dann Tod und Gedanke folgen, so ist diese Szenenfolge nur aus einer Umdeutung der Sukzession in eine Ortsveränderung zu verstehen. Wie aber plötzlich vor den König, der durch die Worte Daniels im Innersten erschüttert ist, der Tod tritt, ohne daß ihn die beiden ahnungslosen Frauen erkennen, und wie der König, nachdem der Tod verschwunden ist und die Eitelkeit ihm den Mahnbrief des Todes entrissen hat, sich wieder faßt: „Was flog dunkel durch mein Inneres?" und die Frauen wieder erblickend: „Ihr seid beide hier?", und wie dann die Metapher von der Nacht der düstern Gedanken, die von der Sonne ihrer Blicke verscheucht wird, in das Bühnenbild umgedeutet wird:

Steht vom Schimmer doch verklärt
Rings umher der ganze Garten!

wie der Vision des Todes das Idyll des Liebesgartens wie in einem Totentanz gegenübergestellt wird, das ist in großen, in sich geschlossenen Bildern komponiert [50]. Gerade in dem bildhaften Zusammenfassen, in dem Zusammensehen der Gegensätze liegt die gefühlsmäßige Wirkung, jene tiefe Sentimentalität des Barocks, der das Leben zum Traum und der Schlaf zum Tode wird — „Atmende Leichen, o ihr Toren!" — und im Spiel der Gedanken der Tod zum Schlaf, vor dessen Träumen bange Angst den Grübler schreckt. Es ist jener Dualismus und jener Zwiespalt der Empfindungen, der in dem Zusammensehen der Welt und ihrer unlösbaren Antinomien begründet ist:

Digitized by Google

Wahnsinn, der zusammenfaßt,
Was sich feindlich flieht im Leben ....

Aus diesem Zwiespalt der Empfindung erklären sich letzten Endes jene seltsamen Inversionen im Gefühlsleben des Barocks, jene schmerzlich wonnigen Schauer mystischer Verzückung, jene „himmlisch süßen Qualen", jene „grauenvolle wunderbare Freude" am Schaurigen und Gräßlichen.

Es ist die Hemmungslosigkeit der Gefühle, der Gluthauch der Leidenschaft, der in Giordano Bruno's Sonetten die Sprache Petrarca's zu kühnsten Paradoxien zuspitzt und übersteigert:

Weh mir, in welcher Not muß ich verderben!
Lebendig tot leb' ich ein totes Leben.

Man vergleiche damit etwa das 101. Sonett Petrarca's:

Ist's Liebe nicht, was ist's denn, was ich trage?
Ist's Lieb' um Gott! was ist denn diese eben?
Ist's gut, wie mag es Tod und Schmerzen geben?
Ist's bös, warum so süß denn jede Plage?
— — — — — — — — — — — — —
O freudenreiches Weh, o Tod voll Leben,
Was gibt die Macht dir, wenn ich ja nicht sage?
— — — — — — — — — — — — —
So leicht an Wissen und so voll von Wahne,
Daß selber ich nicht weiß, was gern ich möchte,
Im Winter glüh und beb in Sommers Gluten[60].

Aus diesem unmittelbaren, intensiven, schmerzlichen Erleben der Gegensätze und Widersprüche des Lebens erblüht jene seltsame Mystik der deutschen Barocklyrik, die so viel innerliche Verwandschaft mit der deutschen Mystik des späten Mittelalters zeigt. Gleich Nicolaus von Cues, der Gott als die Einheit der Gegensätze zu begreifen suchte, bemüht sich Angelus Silesius in kühnen Antithesen, in Gegensätzen, die sich aufzuheben scheinen, in immer wieder erneuten Inversionen und Negationen die tiefsten und geheimsten Gefühle des religiösen Empfindens in stammelnde Worte zu fassen:

Ich weiß nicht, was ich bin; ich bin nicht, was ich weiß:
Ein Ding und nicht ein Ding: ein Tüpfchen und ein Kreis [61].

*

Wie die Bildkunst in der auf die Optik des Euklid begründeten Linearperspektive, so fand die Dichtkunst in der Rezeption des Aristoteles das durch klassische Autorität gestützte Gerüst, an dem sich eine neue dichterische Darstellungsform entwickeln konnte, wie in der Malerei eine neue Raumgestaltung.

Digitized by Google

Im Theater findet der Barock auf dem Gebiete der Dichtkunst und Musik den ihm eigentümlichsten Ausdruck und schafft im modernen Drama und der Oper zwei ebenso gegenüber dem Mittelalter wie der Antike dem Wesen nach neue Kunstgattungen.

Daß dieses Wiederaufleben der Aristotelischen Poetik fast ein Jahrhundert später einsetzt als die künstlerische Revolution im esoterischen Gelehrten- und Künstlerkreise Brunelleschi's, hat äußere und innere Gründe. Obgleich dem Mittelalter schon bekannt — bereits Petrarca nimmt darauf Bezug — galt der lückenhafte und durch Korruptelen und Einschübe entstellte Text selbst nach der Aussage der Griechen als schwer verständlich und dunkel. „Niemand traute sich heran, um sich nicht zu blamieren; und der erste, der es vielleicht auf buchhändlerische Anregung tat, Georg Valla mit seiner voreiligen lateinischen Übersetzung von 1498, blamierte sich" (Borinski,) [62]. Der neu erblühende Platonismus und Neoplatonismus in seinem traditionellen Gegensatz zu der von der Kirche sanktionierten Schulphilosophie des Stageriten, des Vaters der Scholastik, mochte der Beschäftigung mit der Poetik gleichfalls nicht günstig sein. Erst 1508 gab Aldus in den Rhethorici graeci die erste von einem Griechen besorgte Ausgabe des Originaltextes heraus und erst das Zeitalter Leos X. brachte in Trissino, den Schüler Palladios in der Baukunst, auch den ersten theoretischen und praktischen Vertreter der Aristotelischen „Regeln" hervor.

Aber der Grund der zeitlichen Verschiebung liegt tiefer. Es war in der zeitlichen Darstellungsform von Dichtkunst und Musik gelegen — denn auch bei dieser werden wir die gleiche Erscheinung beobachten können — daß die vorwiegend optisch, räumliche Betrachtungsweise der Renaissance hier nicht unmittelbar zur Geltung kommen konnte, daß es einer längeren Entwicklung bedurfte, bis die simultane Vorstellung auch auf die musischen Künste in entscheidender Weise umbildend einwirkte. Das Quattrocento ist keine Blütezeit italienischer Dichtkunst, ebenso wie die hochentwickelte Florentinische Schule der Trecentomusik immer mehr gegenüber den niederländischen Einflüssen zurücktritt und erst wieder um die Mitte des folgenden Jahrhunderts mit Palestrina und Zarlino schöpferisch und theoretisch die Führung an sich reißt. Die Epik vom Ende des XV. und Beginn des XVI. Jahrhunderts, ein Pulci, Bojardo und Ariost, bedeuten, nicht nur der Stoffwahl nach, sondern auch in Darstellungsform und Ethos eine Spätblüte mittelalterlicher französischer Ritterromantik.

Wie die Perspektive ist auch die Wiederentdeckung der Poetik nicht bloß als humanistische Literatenangelegenheit, als formalistischer, handwerklicher Behelf, als modisches Mäntelchen zu beurteilen. Das Anschwellen der Poetiken-Literatur im XVI. Jahrhundert zuerst in Italien, dann vor allem in Frankreich, ihr Nachwirken bis ins XVIII. und XIX. Jahrhundert — noch Freytags „Tech-

Digitized by Google

nik des Dramas" ist ein letzter Nachzügler —, diese Hochflut, die in den Vitruvkommentaren, den „Säulenbüchern" und Lehrbüchern der Perspektive ihre Parallelerscheinung findet, der heiße, erbitterte Kampf um die angeblich Aristotelischen drei „Einheiten", in den kein geringer als der „große Kardinal" Richelieu persönlich eingriff, all das bedeutet mehr als eine allgemeine Rationalisierung der Kunst, als ihre Begründung in einem „natürlichen System der Geisteswissenschaften". In Aristoteles war die erwünschte antike Autorität gefunden, wie in Vitruv für die Baukunst, um die dringenden Forderungen der eigenen Zeit historisch zu begründen. An seiner scharfen Dialektik konnte man hoffen, die zwiespältige Problematik, die in dem überkommenen mittelalterlichen Erbe und der neuen Vorstellungsweise und Weltauffassung gelegen war, zu lösen; und durch sie erhielt die neue Kunsttheorie ihre methodische Einstellung und Wegweisung. Erst von diesem allgemeinen geistesgeschichtlichen Standpunkt können wir das brennende Interesse an diesen Fragen verstehen, die uns heute als müssige, formalistische Spielerei erscheinen mögen.

Es ist bezeichnend, wie aus Aristoteles herausgeholt wird, was eben die Gemüter beschäftigte und hineingelegt, was niemals darinnen zu finden war. Die berühmten drei Einheiten der französischen Kunsttheorie können nicht eine jede in gleicher Weise auf Aristoteles zurückgeführt werden. Nur die Einheit der Handlung findet sich bei ihm klar entwickelt und tatsächlich bildet die in der Poetik gegebene Formulierung die Grundlage aller neuzeitlichen Versuche, das Wesen der dramatischen Handlung zu umschreiben. Dagegen findet sich über die Einheit des Ortes kein Wort, wie auch Corneille und d'Aubignac bezeugen müssen. Das Problem der Zeitdauer ist aber in der Poetik zwiespältig gefaßt; bei der Gegenüberstellung von Tragödie und Epos wird einmal beiläufig gesagt, daß die Zeitdauer des Dramas zumeist „einen Sonnenumlauf oder ein wenig mehr" umfasse [63], während an anderer Stelle, wo die Frage der Dauer der Handlung eingehender behandelt wird, diese nur im allgemeinen durch die Übersichtlichkeit und Wahrscheinlichkeit bestimmt wird, ohne auf die konkrete Zeitangabe zurückzukommen [64]. Für den Griechen hatten diese Probleme, die im Wesen der griechischen Tragödie ihre natürliche Lösung fanden, nicht die gleiche Bedeutung wie für die Renaissance in ihrer polemischen Einstellung gegen die mittelalterliche Überlieferung, die trotz gründlicher Rodung doch immer wieder mit starken Wurzeltrieben hervorbrach. Gerade das Herausarbeiten der inneren Schwierigkeiten des Ort- und Zeitproblemes in der dramatischen Gestaltung ist für die Vorstellungsweise der Renaissance und des Barock sehr bezeichnend.

Trissino folgt in der fünften Division seiner Poetik noch getreulich „seinem Führer Aristoteles" und auch die Einheiten sind nur soweit behandelt als sie bei diesem zu finden sind [65]. Ja er fügt der Aristotelischen Zeitbestimmung in

Digitized by Google

einer freien Wendung noch hinzu, daß sie mehr da la representazione e dal senso, che da l'arte zu entnehmen ist[66]. In seinem Musterdrama Sofonisbe ist allerdings mit ebensoviel Kunstfertigkeit wie Künstelei die Dauer eines Tages von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang festgehalten. Sehr bezeichnend für die Renaissancevorstellung ist die scharf pointierte Übersetzung der Stelle, daß alles Schöne nicht allzugroß sein dürfte, denn „dieses kann man nicht als Ganzes zusammen betrachten; daher kommt beim Betrachter keine einheitliche und zu gleicher Zeit vollständige Vorstellung zustande" [67].

Von Robortello wird zum ersten Mal der „künstliche Tag" von zwölf Stunden für die dramatische Handlung eingeführt, und erst bei Scaliger (1561), Castelvetro (1570) und den französischen Theoretikern vom Ende des XVI. und Beginn des XVII. Jahrhunderts finden die drei Einheiten ihre bestimmte Fassung. Es ist dabei bemerkenswert, daß die Dogmatisierung der Einheit der Zeit der des Ortes vorausgeht, ja daß diese von Castelvetro aus jener entwickelt wird. Mag dies äußerlich auch dadurch veranlaßt sein, daß die Einheit der Zeit an der viel kommentierten Stelle von der Zeitdauer eines Sonnenumlaufes für das Drama bei Aristoteles ihre Stütze fand, so ist dies doch wiederum darin tiefer begründet, daß das Zeitproblem für die Dichtung in gleicher Weise primäre Bedeutung hatte wie das Raumproblem für die bildende Kunst.

Der enge Zusammenhang von malerischer und theatralischer Darstellung, der in gemeinsamer Vorstellungsweise gelegen ist, tritt bei den Theoretikern des Dramas immer wieder deutlich hervor. So ist das Drama für d'Aubignac „ein bewegtes und sprechendes Gemälde" und immer wieder werden die Regeln der theatralischen Darstellung in Analogie zur Malerei entwickelt. „Es ist sicher, daß das Theater nichts anderes ist als ein Gemälde"[68]. Das Horazische Paradoxon ut pictura poesis, das im Mittelalter seine Umdeutung ut poesis pictura erfahren hatte, wird hier wieder zum rhetorischen Exemplum, an dem die Regeln der dramatischen Dichtkunst entwickelt werden und durch das sie ihre Begründung erhalten. So wird gefolgert: Wie man nicht aus zwei Bildern eines machen könne, so können auch zwei Haupthandlungen nicht zugleich dramatisch dargestellt werden. Auch der Maler, der eine Geschichte wiedergeben will, kann nicht die ganze Geschichte, sondern nur eine einzelne, herausgegriffene, begrenzte Handlung in einem Bilde darstellen, „da es sonst notwendig wäre, ein und dieselbe Person mehrmals zu malen, was unverständliche Verwirrung (une confusion incomprehensible) in das Gemälde brächte, und man könnte die Ordnung der einzelnen Handlungen nicht unterscheiden, was die Geschichte unendlich dunkel und unverständlich machen wird". Der Maler müsse eine einzige Handlung wählen, derart, „daß man auf einen Blick eine genügende Kenntnis des Ganzen erhalte". Ebenso müsse es der Dichter machen. Wollte er

Digitized by Google

das ganze Leben eines Helden zur Darstellung bringen, so bedürfte es einer Unzahl von Ereignissen und einer viel zu großen Zahl von Schauspielern. Die Parallelität von kontinuierender Darstellung in der mittelalterlichen Malerei und von epischer Entwicklung des mittelalterlichen Dramas in ihrem Gegensatze zur Forderung der Renaissance nach Einheit des Bildausschnittes und Einheit der Handlung im Drama tritt hier mit aller Schärfe hervor. Verschiedene Örtlichkeiten auf derselben Bühne darzustellen, so daß die Person in verschiedenen Teilen der Erde erscheine, „und daß man, um von Frankreich nach Dänemark zu kommen, nur drei Geigenstriche braucht" ist „lächerlich"[69]. Das bedeutet nicht nur die Ablehnung der mittelalterlichen „Simultandekoration", sondern auch eines jeden Wechsels der Örtlichkeit nacheinander. Nachdem die „Luft und der Boden" des Proszeniums in Wirklichkeit immer dieselben bleiben, können sie während einer Aufführung auch nur dieselbe Örtlichkeit der dramatischen Handlung darstellen[70]. Es ist dabei bezeichnend, daß die Vorstellung nicht nur am konkreten Bühnenboden, sondern auch an der „Luft", das heißt dem Luftraum, haftet und diesem besondere Realität verleiht. So ergibt sich die Forderung der Einheit des Ortes nicht nur für das einzelne Szenenbild oder den einzelnen Akt, sondern für das ganze Stück.

Die Schwierigkeiten, die sich aus dieser Einschränkung ergeben, mußten notwendig zu Kompromissen führen. Auf den Versuch Corneille's, die Einheit des Ortes dadurch zu wahren, daß sämtliche Örtlichkeiten zumindest in einer Stadt liegen, haben wir schon hingewiesen. Noch findiger ist der von ihm vorgeschlagene Ausweg, zwei verschiedenen Örtlichkeiten nicht verschiedene Dekorationen zu geben, und sie niemals im Stück besonders zu bezeichnen mit der naiv dreisten Begründung: „Das könnte dazu helfen, den Zuschauer zu täuschen"[71]. Merkt er es nicht, daß die Szenen vernünftigerweise nicht am gleichen Orte spielen können, so ist es gut, merkt er es, so sagt man eben, es wären zwei verschiedene Örtlichkeiten, die nur gleich aussehen. Schließlich bringt er den seltsamen Vorschlag eines Universalortes, der für die farblose Behandlung der dramatischen Örtlichkeit im klassischen französischen Drama überaus bezeichnend ist: „Die Rechtsgelehrten geben gewisse Fiktionen des Rechtes zu; und ich wollte nach ihrem Beispiel Fiktionen des Theaters einführen, um einen theatralischen Ort zu errichten, der weder das Gemach der Kleopatra, noch das der Rodogune in dem Stück, welches diesen Titel führt, noch das des Phokas, der Leontine, noch des Pulcherius im Heraclius, sondern ein Saal ist, auf dem sich diese verschiedenen Gemächer öffnen, und dem ich zwei Vorrechte zuerkennen möchte: das eine, daß man von denen, die hier sprechen, voraussetzt, daß sie mit derselben Heimlichkeit hier sprechen, als ob sie in ihrem Zimmer wären; das zweite, daß, während es nach dem Gebrauch mitunter der guten Sitte entspricht, daß die, die sich auf

Digitized by Google

der Bühne befinden, jene, die in ihrem Gemache sind, dort aufsuchen, um sie zu sprechen, diese auf die Bühne kommen können, um sie zu treffen, ohne die gute Sitte zu verletzen, zu dem Zweck, um die Einheit des Ortes und die Verbindung der Szenen zu erhalten" [72]. So wird die „Simultandekoration" des Mittelalters aus der Forderung nach der Einheit des Bühnenbildes zu einem einheitlichen Simultanraum.

Wir können schon im XVI. Jahrhundert beobachten, wie man versucht, ein einheitliches Bühnenbild zu schaffen, das verschiedene Möglichkeiten der Ausdeutung und Verwendung gestattet. In Grevin's Caesar, der 1561 im College de Beauvais aufgeführt wurde, spielt sich die Szene, in der Calpurnia der Amme ihren prophetischen Traum erzählt, Caesars Besprechung mit Marc Anton, die Verschwörung, die Benachrichtigung Calpurnia's von seinem Tode, die Ansprache des Antonius an das Volk an ein und demselben Orte ab [73]. Die Dekoration hat man sich wohl als die scena tragica Serlios vorzustellen, als einen Stadtplatz, von antikisierenden Gebäuden, Tempeln und Palästen umgeben, mit Obelisken, Säulen und Triumphpforten. So kann denn auch ein Haus das des Caesars vorstellen, aus dem Calpurnia auftritt. Auf diesem öffentlichen Platze ist jeder bei sich zu Hause, trifft jeder den, den er zu treffen wünscht, ist jedoch ebenso, wenn es die Handlung verlangt, einsam und ungestört, wie er ein andermal auf dem gleichen Platze sich mitten unter dem Volke befindet. Die gegenüberliegenden Häuser können feindlichen Familien oder heimlich Verliebten gehören, so daß auf derselben Szene die Handlung einmal bei diesem, dann wieder bei jenem vor sich gehen kann, und die aufgemalte Tempelfront gestattet, die Handlung statt im Tempel vor diesem spielen zu lassen. Wir brauchen uns nur in die Zeit der Anfänge der Renaissancemalerei zurückversetzen, um ganz ähnliche Erscheinungen wiederzufinden. Erinnert nicht Masaccio's Heilung des Lahmen und Auferweckung der Tabitha in der Brancacci-Kapelle zu Florenz an diese Universaldekoration des Stadtplatzes, links mit der Vorhalle des Tempels, vor dem der lahme Bettler kniet, und rechts das Haus Tabithas, während dazwischen zwei Florentiner Edelleute spazieren, um uns recht eindringlich die „Einheit des Ortes" zu demonstrieren, wenn auch jener in Jerusalem und dieses in Joppe stand, etwa fünf Meilen von jenem entfernt? Auch derlei Zusammenziehungen lieben die Dramatiker des XVI. Jahrhunderts. So wird im Saul von Jean de la Taille das Lager der Israeliten am Fuße des Berges Gelboe mit der Grotte der Hexe von Endor in einem Szenenbild zusammengefaßt, und um dies zu rechtfertigen, wird diese im Text ausdrücklich als icy pres bezeichnet. Und doch war de la Taille einer der Vorkämpfer der drei Einheiten, der selbst ein Traktat über l'Art de la tragedie geschrieben hat und der vermeinte, den Saul selon l'art et a la mode des vieux Autheurs tragiques geschrieben zu haben[74].

Digitized by Google

Ähnlich ist auch das Kompromiß, das d'Aubignac vorschlägt, daß die Bühne so groß angenommen werden dürfe, daß man von einem Ende zum andern mit normalen Augen einen kommen sähe, wenn auch so, daß man ihn nicht genau erkennen könne, mit der praktischen Begründung, daß dies in Stücken häufig vorkomme [75]. Allen diesen Kompromissen liegt doch noch ein gutes Stück mittelalterlicher Tradition zugrunde, nur daß sie in der Vorstellungsweise der Renaissance an Stelle naiver Realität zur bewußten konventionellen Fiktion werden. Gerade dieses Bewußtwerden der Probleme, die für das Mittelalter gar nicht bestanden, ist für den Wandel der Vorstellungsweise bezeichnend.

Wenn Shakespeare im Prologus zu Heinrich V. verlangt, daß das Theater, diese „Hahnengrube", „dieses O von Holz", „die Ebenen Frankreichs" fasse, daß der Zuschauer „im Gürtel dieser Mauern zwei mächt'ge Monarchien eingeschlossen" [76], sich denke und das Publikum deswegen um Entschuldigung bittet, wenn er ihm verkünden läßt:

. . . . die Szene
Ist nun verlegt, ihr Teuern, nach Southampton.
Da ist das Schauspielhaus, da müßt ihr sitzen [77],

wenn er mit dem prachtvoll gezeichneten Bilde der englischen Flotte, gleich einer am Wasser tanzenden Stadt, die Zuschauer nach Frankreich hinüberführt, so zeigt sich gerade darin, daß es sich bei ihm nicht um ein unbewußtes Fortleben mittelalterlicher Darstellungsweise handelt, sondern daß er eben aus einer neuen Vorstellungsweise heraus das Problematische des mittelalterlichen Ortswechsels künstlerisch zu gestalten versucht. Der mittelalterliche Prologus hätte die Entschuldigung nicht gebraucht:

. . . . doch verzeiht, ihr Teuern,
Dem schwunglos seichten Geiste, der's gewagt,
Auf dies unwürdige Gerüst zu bringen
Solch großen Vorwurf . . . .

Aus dieser durchaus renaissancemäßigen Erkenntnis und an der vollen Einsicht in die Aristotelische Kunsttheorie seiner Zeit, wie er sie im Munde des Polonius persifliert [78], entwickelt sich der Stil Shakespeare's, nicht als ein Atavismus, sondern weit folgerichtiger als im französischen Drama.

Noch drastischer äußert sich dieser Gegensatz volkstümlicher mittelalterlicher Tradition, die sich zugleich dem Dichter als bequemes Hilfsmittel darbietet, zu der antikisierenden, letzten Endes aber doch auf einer neuen Anschauungsform beruhenden Renaissancetheorie in der arte nuevo von Lope de Vega, jenem seltsamen, witzig-frivolen Bekenntnis zum „barbarischen Geschmack des Pöbels und der Weiber", mit dem er sich in gleicher Weise über die pedantischen Schulfüchse wie über die Schaulust der Massen lustig macht. „Wenn

Digitized by Google

ich daher eine Comödie schreiben will, verschließe ich zuerst die Regeln mit sechs Schlüsseln, werfe Terenz und Plautus aus meinem Studierzimmer, damit sie kein Geschrei erheben (denn die Wahrheit pflegt selbst in stummen Büchern laut zu reden), und schreibe so wie diejenigen das Vorbild geben, denen es um den Beifall des Volkes zu tun war; denn da das Volk die Stücke bezahlt, so ist es billig, ihm albernes Zeug zu bieten, um ihm zu gefallen"[79]. Im weiteren setzt er sich mit den Regeln des Aristoteles auseinander, indem er zu billigen Kompromissen rät, „da wir ihm ja doch schon den Gehorsam gekündigt haben". Die Anwendung finden wir etwa in der Comedia Embustes de Fabia, wenn Aurelio, der soeben noch im Gemache seiner Geliebten weilte, den Szenenwechsel, ohne selbst die Bühne zu verlassen, mit den Worten ankündigt: „Hier ist der Palast, und dort tritt Nero, unser Kaiser, auf". Das ist ganz mittelalterliche, hindeutende Erklärung. Aber der Zeit fehlt es bereits an der naiven Selbstverständlichkeit; das theoretische Raisonnement stellt sich ein, und so bedarf die kühne Wendung der Entschuldigung wie bei Shakespeare: „Der Dichter hat es so erlaubt, der sich dieses Kunstgriffes (desta industria) bediente. Denn träte er (der Kaiser) hier nicht auf, so stünde hier die Erzählung hievon so schlecht und übel angebracht, daß niemand sie verstände"[80].

Trotz dieses Nachwirkens zähe weiterlebender Theaterroutine, denn hiezu wird nun die mittelalterliche Darstellungsform im Gesichtskreis einer neuartigen Vorstellungsweise, vollzieht sich doch im inneren Aufbau des Dramas selbst ein tiefgehender Umschwung.

Das Gemeinsame und Entscheidende im modernen Drama bei aller scheinbar unvereinbarlichen Verschiedenheit des französischen, spanischen und englischen Dramas ist, daß die einzelne Szene räumlich und zeitlich als einheitliches, in sich geschlossenes Bild gefaßt wird, das einen bestimmten räumlichen und zeitlichen Ausschnitt wiedergibt, der als Einheit vorgestellt wird, gleich der Einheit einer Bildkomposition. Alles was gleichzeitig auf der Bühne gesehen wird, ist auch im Sinne der Handlung als gleichzeitig vorhanden angenommen. Während im mittelalterlichen Schauspiel die Handlung immer nur eine Person mit der andern oder mit einer kollektiv empfundenen Menge von Personen verknüpft und die einzelen Dekorationsstücke nur insoferne in Betracht kommen, als sie unmittelbar zur Handlung gehören, so spielen im modernen Drama gewissermaßen alle Personen, die gleichzeitig auf der Bühne sind, zugleich, indem auch die stummen Personen als anwesend gedacht sind, an der Handlung teilhaben und für die gesamte Wirkung von Bedeutung sind. Die Handlung und ihr Stimmungsgehalt ist in dieser Konstellation menschlicher Charaktere und den durch sie repräsentierten treibenden Kräften bestimmt. Auch wenn sie nicht aktiv in die Handlung eingreifen, werden sie doch als anwesend potentiell mitempfunden,

Digitized by Google

als mitfühlend in Anteilnahme oder Abneigung, in Liebe oder Haß, oder als indifferente, indolente Zuschauer, die gerade durch diesen Gegensatz die dramatische Wirkung steigern. In diesem Mitspielen dritter und vierter Personen liegt die räumliche, dreidimensionale Vorstellung gegenüber dem linearen Fortschreiten der Handlung im mittelalterlichen Schauspiel. Durch diese Simultaneität wird der Zeitablauf gleichsam in seiner Breite im Querschnitt gegeben. Der Bühnenvorgang ist nicht bloß die Darstellung einer isolierten Kausalkette, sondern ein Ausschnitt aus dem allgemeinen Weltgeschehen.

Um an einem Beispiel zu zeigen, was damit gemeint ist, nehmen wir etwa die zweite Szene des zweiten Aktes in Hamlet: Hamlet ist im Gespräch mit Güldenstern und Rosenkranz, dann kommt Polonius dazu, um die Ankunft der Schauspieler zu melden; die beiden Hofleute halten sich diskret im Hintergrund, sie sprechen während der ganzen folgenden Szene bis zur Verabschiedung kein Wort, und doch gehört ihre Anwesenheit notwendig zum gesamten Gehalt der Szene: vor ihnen, für sie spielt Hamlet die Szene mit Polonius, und spielt zugleich mit ihnen selbst.

Indem durch das Zusammensehen alles Anwesende Realität in der dramatischen Handlung erhält, muß auch umgekehrt das Nichtvorhandensein eine andere Bedeutung bekommen. Es ist nicht nur privativ, sondern negativ zu verstehen; es bedeutet nicht nur, daß keine anderen Personen zur Handlung unbedingt notwendig sind, wobei es offen bleibt, ob solche als anwesend gedacht werden können oder nicht, sondern es bedeutet, daß tatsächlich niemand außer den auf der Bühne befindlichen Personen als anwesend zu denken ist. Erst damit kommt das Alleinsein, die Leere des Raumes als künstlerisches Mittel zur Wirkung. Wir konnten ja das gleiche auch in der Malerei beobachten.

Wenn Rodrigo in Corneille's Cid vor dem Zweikampf mit Sancho (Akt V, Sz. 1) in Ximenes Kemmenate eindringt, um von ihr fürs Leben Abschied zu nehmen, und sie ihn mit den Worten empfängt:

Quoi! Rodriguez, en plein jour! d'où te vient cette audace?
Va, tu me perds d'honneur, retire-toi, de grâce!

so ist damit die ganze wunderbare Stimmung der Situation gegeben, wie sich die beiden Liebenden an heimlichem Ort plötzlich allein gegenüberstehen, allein mit sich und ihrer Liebe. Man halte dagegen die ganz andere Situation, da Rodrigo nach dem unglücklichen Ausgang des Zweikampfes mit Gomez Ximene im Vorsaal des Palastes in Gegenwart Elvirens antrifft (Akt III, Sz. IV)[81].

Wir sehen aber aus diesen Beispielen, wie sich nicht nur die Anwesenheit der Personen, sondern auch der Ort mit der Handlung zu einer Einheit zusammenschließt. Die Personen werden mit dem Raum zusammen vorgestellt, der Raum spielt gleichsam mit. Selbst die französische Kunsttheorie erhebt, trotz

Digitized by Google

der Versuche, zugunsten der Einheit des Ortes seine Besonderheit zu verwischen, wie wir dies bei Corneille sahen, die grundlegende Forderung: „Was man niemals vergessen darf, zum Verständnis des Stückes wissen zu lassen, ist die Zeit, die der Dichter der theatralischen Handlung gibt und der Ort der Szene“ [82]. (D' Aubignac.) Die Bedeutung des Ortes zeigt sich nicht nur im malerischen Bühnenbild, das der Handlung Rahmen und Hintergrund gibt, sondern in der dichterischen Verknüpfung der Handlung mit der Örtlichkeit, ihrem besonderen Charakter und ihrer Stimmung: „Daher ergibt sich die Notwendigkeit, daß man die Dekoration in den Versen erklären muß, um die Handlung mit dem Ort zu verknüpfen und die Vorgänge mit den Dingen, um so in wunderbarer Weise ein wohlgeordnetes Ganzes zu bilden, durch eine richtige Verknüpfung aller Teile, die es zusammensetzen“ [83].

In weit stärkerem Maße als im französischen Drama ist im spanischen und englischen die dramatische Handlung in die räumliche Umgebung eingebettet und in ihrem Stimmungswert von ihr bestimmt. Ort und Handlung bilden eine untrennbare dichterische Einheit, wobei es ganz gleichgültig ist, ob und wieweit das dichterische Bühnenbild in der ausgeführten Dekoration tatsächlich zur Darstellung gelangte. Wesentlich ist, daß im dichterischen Schaffen die Einheit gegeben ist, so daß wir uns die Handlung nur an diesem Ort, in dieser Umgebung vorstellen können, daß der Gang der Handlung ganz aus dieser Raumvorstellung entwickelt ist, daß das Szenenbild gefühlsmäßig in der Handlung gegeben und beschlossen erscheint. Auch auf die Breite der malenden Schilderung kommt es dabei nicht an. Mit wie wenigen Andeutungen begnügt sich oft Shakespeare, und doch fühlen wir die Morgendämmerung und das Erwachen des Tages in der Balkonszene des dritten Aktes von Romeo und Julia, wir sehen die weite öde Heide vor uns, auf der die Hexen Macbeth die Zukunft künden, wir erschauern im kalten Nachtwind auf der Terrasse von Helsingör, auf der Hamlet den Geist seines Vaters erwartet, wir erleben das Gewitter mit König Lear.

Und wie durchsättigt von der Stimmung der Örtlichkeit der Landschaft, der Tageszeit und atmosphärischen Erscheinungen sind die Komödien Lope's de Vega, etwa in der Jüdin von Toledo die Gartenszene in Castell Zurita mit den verliebt plaudernden Eheleuten, der Garten am Tajo mit den badenden Judenmädchen, die erschütternde Gewitterszene mit den Erscheinungen, so ganz aus dem angstgequälten Herzen des Königs und den Schrecknissen der Naturgewalten geboren, die so sehr an Shakespeare erinnert! [84] Dabei ist bei Lope die räumliche und zeitliche Gestaltung noch stark episch. Die Szene vor den Mauern Zuritas mit dem Zwiegespräch mit Donna Costanza erinnert [85] an ein häufig verwendetes Motiv der Ritterromane, etwa an Roland und die schöne Aude im Roman des Girart de Viane [86]. Das Zusammendrängen der Begebenheiten in der forteilen-

Digitized by Google

den Erzählung, das Zusammenraffen des zeitlichen Ablaufes weist noch in die Vergangenheit zurück. Bei Calderon sind die einzelnen Szenenbilder bereits einheitlicher gefaßt, sie schließen sich fester zu einer Gesamtvorstellung zusammen, die sich als Synthese aller Einzelmotive, von Ort und Zeit, Personen und Begebenheiten ergibt. So z. B. im Richter von Zalamea (II. Akt): Ein schwüler Sommerabend, Crespo und Don Lope setzen sich im Gärtlein vor dem Hause zum Abendessen.

Crespo: Hier im Garten ist es kühler.
Hier sollt ihr den Tisch bereiten
Für den Herrn Don Lope. (Zu diesem:) Besser
Schmecken wird euch hier die Speise;
Denn die Tage des August
Haben zum Ersatz nichts weiter
Als die Abende.
Don Lope: Recht lieblich
Ist das Plätzchen, unvergleichlich! [87]

Dann Crespo's plaudernde Schilderung des Gärtchens, die den Hintergrund für die ganze Szene abgibt. Die Knechte bringen einen gedeckten Tisch mit Windlichtern, die Familie Crespo's versammelt sich, Isabell bedient. Mit diesem abendlichen Idyll verbindet sich das freundschaftliche, von gegenseitiger Achtung getragene Gespräch des stolzen Bauern und des biedern, altgedienten Kriegsmannes. Dann plötzlich Stimmen, Steinwürfe, einige Guitarregriffe, und ein Liedchen für die schöne Isabell tönt durch die klare Sommernacht. Die ganzen Vorgänge sind aus dem Milieu entwickelt, mit diesem stimmungsmäßig verwoben, zu einer Einheit verschmolzen.

Beim Mysterienspiel war die dargestellte Örtlichkeit in der Fiktion unbegrenzt, die dargestellte Entfernung beliebig weit und der Spielplan die ganze Welt; bei der simultanen Raumvorstellung konnte Weite und Entfernung nur durch Raumausschnitte dargestellt werden. Auch die Malerei war ja durch die Gesetzmäßigkeit der Perspektive zu dem gleichen Auskunftsmittel gezwungen worden. Wenn Shakespeare in der Terrassenszene im Hamlet nach der Erscheinung des Geistes einen Szenenwechsel vornimmt und Hamlet und den Geist in der folgenden Szene auf einem abgelegenen Teil der Terrasse wieder auftreten läßt, wird die räumliche Weite, die schauervolle Ferne von allen Menschen gerade durch die Zäsur um so eindringlicher empfunden.

Hamlet: Wo führst du hin mich? Red', ich geh nicht weiter [88].

Die Einheit des Ortes, auch wenn sie durch einen Kunstgriff hätte gewahrt werden können, hätte niemals der Szene der Verkündigung des Mordes diese

Digitized by Google

ungeheure Wucht geben können. Diese Einsamkeit wirkt wie ein Symbol für die Person Hamlets: Er allein, der außer den Tätern darum weiß.

Wo Shakespeare einen räumlich ausgedehnten Vorgang darstellen will, etwa eine Schlacht, wird das Ganze in Bruchstücke zerhackt. Er gibt immer nur kurze Ausschnitte und Einblicke, bald da, bald dort, gleichsam einzelne Momentaufnahmen, die gerade durch den raschen Szenenwechsel die Größe des Ereignisses wiedergeben sollen. So sehr diese Darstellungsweise französischer Theatertechnik widerspricht, so sehr ist sie aber auch vom mittelalterlichen Schauspiel verschieden. Bei diesem ist der Ortswechsel immer durch die fortlaufende Handlung bedingt, indem wir mit den handelnden Personen die einzelnen Vorgänge in ihrem Ablauf verfolgen. Hier werden abgerissen, wie durcheinandergewürfelt, die einzelnen Bruchstücke nebeneinandergestellt. Wie der einzelne Ausschnitt eine simultane Erscheinung ist, so soll in der Vorstellung aus diesen Ausschnitten die Synthese des Ganzen erstehen, die beiden feindlichen Heerlager, die Weite des Schlachtfeldes, das Hin- und Herwogen des Getümmels, der Wechsel des Erfolges. Auch das Auf- und Abtreten bei gleichbleibender Örtlichkeit wird zu einem Durchziehen der Erscheinungen innerhalb des festen Rahmens der Bühne vor den Blicken der Beschauer. So sehen wir in Richard III. (V. Akt, 4. Sz.) vor dem Zusammenbruch der Schlacht und Richards Tod den König im Kampf mit Richmond noch einmal wortlos über die Bühne drängen. Im Sommernachtstraum wird die Ausdehnung des nächtlichen Waldes in wechselnde Bilder zerlegt und gerade damit das Unübersichtliche, das Verwirrende das Suchen und Fliehen, das Verirren und zufällige Zusammentreffen in der Wirkung gesteigert. Im Zusammensehen und Zusammenvorstellen all der wechselnden, sich überstürzenden Vorgänge liegt die Stimmung und Kontrastwirkung, Tragik wie Komik beschlossen.

Wie für die Darstellung des Ortes mußten sich auch für die zeitliche Darstellung aus der geänderten Vorstellungsweise neue Probleme ergeben. Wurde der zeitliche Verlauf der Vorgänge auf der Bühne als ein Kontinuum und als eine Einheit aufgefaßt, so mußte auch die Zeit der theatralischen Handlung ebenso wie der Raum nach menschlichen Maßen gemessen, d. h. mit der erlebten Zeit der Aufführung gleichgesetzt werden. Wie der Ort der Darstellung mit dem Ort der Handlung identifiziert wird und daher alles, was jenem eigentümlich ist, auch diesem zukommen muß, so fallen auch Zeit und Zeitdauer der Darstellung mit der der Handlung grundsätzlich zusammen. Diese Folgerung wird von den französischen Theoretikern, wenn auch mit praktischen Einschränkungen, mit voller Klarheit gezogen. „Es wäre sogar zu wünschen, daß die Handlung der Dichtung nicht mehr Zeit in der Wirklichkeit verlangte als die, welche bei der Aufführung in Anspruch genommen wird," erklärt d'Aubignac,

Digitized by Google

schränkt dies aber sogleich wieder mit den folgenden Worten ein: „Aber da dies nicht leicht, ja bei manchen Gelegenheiten gar nicht möglich ist, so duldet man, daß der Dichter ein wenig mehr annimmt“ [89]. Die gleichen Gedanken finden sich bei Corneille: „Die Aufführung dauert zwei Stunden und würde vollkommen entsprechen, wenn die Handlung, die sie darstellt, nicht mehr Zeit für ihren wirklichen Verlauf benötigte“. Der Praktiker fügt aber tolerant und einsichtsvoll hinzu: „Geben wir, wenn es möglich ist, der einen (der Handlung) die zwei Stunden, die die andere (die Darstellung) ausfüllt .... Wenn wir sie nicht in diese zwei Stunden einschließen können, nehmen wir vier, sechs, zehn, aber überschreiten wir nicht um vieles die vierundzwanzig Stunden, aus Furcht in Unregelmäßigkeit zu verfallen“ [90]. So gelangt man im Anschluß an Aristoteles zu dem fadenscheinigen Kompromiß der Dauer eines „Sonnenumlaufes“, wobei man herumdisputieren konnte, ob sich dies auf die Zeit von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang oder auf volle vierundzwanzig Stunden beziehe. Das Regulativ zwischen der Dauer der Aufführung und der Dauer der Handlung geben die Zwischenakte ab, deren Notwendigkeit auch die strengsten Theoretiker anerkennen müssen. „Wenn wir eine längere Zeitdauer annehmen, wie etwa zehn Stunden, so möchte ich, daß die acht, die verloren gehen, in die Zwischenakte aufgehen, und daß jeder Akt im besonderen nur soviel Zeit beanspruche als die Aufführung“ [91]. (Corneille.)

In der Bewertung und Verwendung dieser Zäsuren liegt der grundlegende Unterschied zwischen dem französischen und englischen Theater. Man darf aber nicht übersehen, daß der Grundsatz der Zeiteinheit zwischen Aufführung und Handlung, soweit es den einzelnen Bühnenvorgang betrifft, im Gegensatz zum Mittelalter hier wie dort anerkannt wird und außer Zweifel steht. Auch bei Shakespeare gilt für die einzelne Szene unbedingt die Zeiteinheit. Der grundsätzliche Unterschied zwischen Shakespeare und den Franzosen ist demnach nur der, daß für diese auch die reale Zeit des Zwischenaktes in eine wenn auch lose Beziehung zu der Handlung gebracht wird, und daß daher der Cid die Mauren in drei Stunden besiegen und von der Schlacht noch ermüdet sogleich den Zweikampf mit Sancho antreten muß, während bei jenem auch „sechzehn Jahre“ dazwischenliegen können, wenn dies auch gegen das Gesetz verstößt, wie der Chorus im Wintermärchen mit Anspielung auf Aristoteles entschuldigend bemerkt [92]. Für die Franzosen ist die Vorstellung der Kontinuität der Zeit stärker, für den Engländer die der Dauer und Unendlichkeit überwiegend.

Und wieder können wir beobachten, wie die Vereinheitlichung der Vorstellung in der Darstellung zum Hilfsmittel des Ausschnittes führt. Das mittelalterliche Schauspiel beginnt jede Handlung ab ovo, von ihrem ersten Einsetzen bis zu ihrer Vollendung, womöglich von der Kindheit bis zum Tod des Helden. Die

Digitized by Google

Vorstellungsweise der Renaissance führt zur Wiederentdeckung des Horazischen in medias res. Schon Scaliger hat versucht, diesen Grundsatz in seinem Musterdrama Halkyone darzulegen. Nicht mit dem Abschied des Liebhabers, der fern im Meere untergeht, sei zu beginnen, sondern sogleich mit der Klage um ihn einzusetzen. Der Prologus, der nach französischer Praxis ins Stück hineingezogen wird, gibt wiederum einen schwächlichen Notbehelf, um die Vorgeschichte dem Zuschauer zu entwickeln. So erzählt Sofonisbe in der Tragödie Trissino's als Prologus, wie bezeichnenderweise ausdrücklich bemerkt wird (Sofonisbe fa il prologo), ihrer Vertrauten Herminia in über hundert Versen nicht nur ihre eigene Lebensgeschichte, sondern greift wie ein gewissenhafter Chronist bis auf die Gründung Karthagos und auf Äneas und Dido zurück[93].

Bei Shakespeare werden wir tatsächlich unvermittelt in den Ablauf der Ereignisse hineingestellt. Die Vorgeschichte wird nur skizzenhaft, bruchstückweise erzählt, die Exposition bleibt mit Absicht lückenhaft. Aber gerade darin beruht der überwältigende Eindruck, daß die einzelnen Vorgänge von dem ewig fließenden Strom des Weltgeschehens getragen scheinen, daß sie zu vorübergleitenden Erscheinungen im ewigen Wandel alles Irdischen und Menschlichen werden.

Wie das Stück als Ganzes wird aber auch die einzelne Szene zum zeitlichen Ausschnitt. So setzt der erste Auftritt in Othello sogleich mitten in der Unterredung zwischen Jago und Rodrigo ein. Wie im Vorübergehen belauschen wir ihr Gespräch, fangen wie zufällig die ersten Worte auf: „Nein, rede dich nicht aus . . ." So beginnt das Stück mit einer Erwiderung, zu der die Voraussetzung ungehört bleibt und erst aus dem folgenden erraten werden kann. Es kann nichts mittelalterlicher Vorstellungsweise widersprechender sein als dieser unvermittelte Einsatz.

Erst die ständige Einführung des Vorhanges, mit dessen Aufziehen jedes Szenenbild uns mit einem Schlag enthüllt wird, gab die Möglichkeit, mitten in eine gegebene Situation hineinzuführen[94]. Schon im Misogonus, der 1560 geschrieben ist, muß eine Hinterbühne mit Vorhang angenommen werden; denn im II. Akt wird uns nach dem Abgang des Vaters Philegonus mit seinem Freunde und seinem Hausnarren unvermittelt Misogonus im Liebesgetändel mit Meretrix, bedient von zwei Dienern, als Situationsbild vorgeführt. 1576 ist die Verwendung des Vorhanges in London durch den Namen The Curtain, den eines der beiden ersten stehenden Theater führt, bezeugt; und Marlow weiß bereits in seinem „Juden von Malta" (1588) den dadurch ermöglichten Lokalwechsel in der Vorführung des Judenhauses, der Dirnenbude und des Bankettgebäudes in wirkungsvoller Weise zu verwerten[95]. Auch bei Shakespeare spielt die Hinterbühne die wichtige Rolle, den Zuschauer mitten in einen Vorgang hineinzuversetzen. So müssen wir uns wohl in Othello die auf die Straßenszene vor dem

Digitized by Google

Hause Brabantio's folgende Szene im Ratssaal des Dogenpalastes (I. Akt, 3. Sz.) auf dieser Hinterbühne vorstellen, die durch das Aufziehen des Vorhanges den Zuschauern enthüllt wird. Damit war die Möglichkeit gegeben, mitten in die Beratung einzuführen: die widersprechenden Berichte über die Flottenbewegung der Türken sind bereits verlesen und der Doge eröffnet die Wechselrede[96].

So finden wir das gleiche Hilfsmittel bei der Gestaltung des Szenenbildes im Barockdrama verwendet wie bei der Auseinandersetzung zwischen Linearperspektive und Unendlichkeit des Raumes in der Malerei des XVI. Jahrhunderts. Aber die in der gleichen Vorstellungsweise begründete Übereinstimmung der Darstellungsprinzipien geht noch weiter. Dem Verhältnis des Beschauers zum Bildraum entspricht das des Zuschauers zum Bühnenraum und seinen Vorgängen. Erst in diesem besonderen Verhältnis erfassen wir den Wesenskern des barocken und damit überhaupt des modernen Dramas; erst daran ist der grundsätzliche Unterschied sowohl zur antiken Tragödie als zum mittelalterlichen Mysterienspiel genetisch und essentiell aufzuzeigen.

*

Das antike Drama ist seinem Ursprung nach lyrisch. Aus Chorlyrik und Tanzlied wächst sowohl die attische Tragödie wie die Komödie hervor. Sie ist subjektiver Ausdruck des Darstellers, in dem ursprünglich Dichter und Schauspieler zusammenfallen. Der dithyrambische Chor war individueller Ausdruck des Dichters. „Das Lied ist immer das Wort des Dichters; er redet durch den Chor in eigener Person." (Wilamowitz-Moellendorff) [97]. Es sind seine eigenen Empfindungen, die Alkan durch ihn aussprechen läßt, indem er von sich, seinem Namen, seiner Heimat und Herkunft, seinen Leiden und Freuden erzählen läßt. Und die exponierende oder ergänzende Erzählung des Chorführers oder Sprechers ist nicht die epische Darstellung des Chronisten oder Rhapsoden, sondern gibt die Ereignisse als subjektives Erlebnis und Spiegelung im eigenen Ich. Dieser lyrische Subjektivismus wird auch durch die Ethopöie nicht aufgehoben. Auch wenn der Chor oder der einzelne Sprecher etwas vorstellt, wenn er in bestimmten Verkleidung auftritt und eine bestimmte fiktive Person darstellt, bleibt er doch unter der Maske dichterisches Subjekt. Dadurch, daß die Diseuse ein Bänkellied im Apachenkostüm vorträgt, wird dieses noch nicht dramatisch. Die Ethopöie bedeutet noch nicht das Drama, aber sie kündigt seine nahe Geburtsstunde an. Indem das Ich etwas vorstellt, ist es doch nicht mehr ganz und uneingeschränkt Ich, ist nur eine bestimmte Seite desselben, gleichsam nur ein Teil-Ich. Ein jeder fühlt sich wohl manchmal in dieser oder jener Rolle, und insofern dieses Gefühl künstlerisch sich gestaltet, ist es lyrisch; es ist dies aber doch in einem anderen

Digitized by Google

Sinne, als wenn sich das Ich restlos hingibt, wie etwa in einem Liebeslied der Sappho oder des jungen Goethe. Dem Gefühl der Rolle liegt die Empfindung zugrunde, daß diese nur einen Teil des eigenen Ichs wiedergibt, daß in ihm verschiedene Möglichkeiten der Gestaltung liegen. Im Wechsel der Rolle bei gleichem Vortragenden, in dem der Sprecher in mehreren Episodien das Kostüm vertauscht, wie wir dies wohl als ein Zwischenstadium der Entwicklung annehmen müssen, wird dieses Empfinden unmittelbar lebendig.

Aber erst, wenn dem Ich ein anderes Ich gegenübersteht, entsteht die Tragödie. Es ist gleichsam die innere Spaltung der Seele, das Erlebnis der in ihr beschlossenen, unlösbaren Gegensätze und Antinomien, aus dem die Tragödie herausgetrieben wird. In dem Einander-Gegenüberstehen von Subjekt zu Subjekt von Wille zu Wille, von Empfindung zu Empfindung liegt die Wurzel des Tragischen.

Als im Jahre 534 an den großen Dionysien zum ersten Mal der Dichter selbst dem Chor als alter ego entgegentrat, hatte die Geburtsstunde der antiken Tragödie geschlagen. Die Tragödie des Thespis war sicherlich noch nicht in unserem Sinne ein Drama, und ebensowenig waren es die Phönissen des Phrynichos, soweit das verlorene Stück zu rekonstruieren ist; es fehlte das, was uns als das Wesentliche erscheint, eine von agierenden Personen getragene Handlung. Erst als Aischylos den zweiten Schauspieler eingeführt hatte, war die einfachste Grundform des Dramas gegeben.

In diesem subjektiv lyrischen Charakter der attischen Tragödie ist auch ihr Verhältnis des Zuschauers zum dramatischen Vorgang begründet. Da die Lyrik Äußerung und Gestaltung des Subjektes ist und dadurch ihre Darstellungsform bestimmt wird, kann auch die Betrachtungsweise nur in der Identifizierung des Betrachters mit dem dichterischen Subjekt, in der Anteilnahme an dieser erfolgen. Ein lyrisches Gedicht empfinden wir nicht als Äußerung eines anderen, sondern als unsere eigene. — Man beachte den Unterschied, der sich daraus ergibt, ob ein lyrisches Gedicht im Zusammenhang einer Erzählung einer anderen Person in den Mund gelegt wird, oder als selbständiges Gedicht erscheint, etwa bei Goethes Liedern aus Wilhelm Meister. — Der Teilnehmer an den Dionysien war in der künstlerischen Bindung selbst Mitwirkender, war Teil des Chores, Teil jenes künstlerischen Kollektivsubjektes. Der Chor ist immer „Vertreter des Volkes am religiösen Feste“ [98]. Das Volk ist daher, indem es selbst im Chor repräsentiert ist, nicht nur Zuschauer, sondern Mitspieler. Das Publikum ist in die ästhetische Wirklichkeit der dichterischen Handlung, wie der Chor selbst, mitaufgenommen und einbezogen. Es kann nicht einfach weggedacht werden. Die Handlung der griechischen Tragödien spielt sich daher gewissermaßen in der Öffentlichkeit ab, allerdings in einer Öffentlichkeit, die mit zu der besonderen Handlung gehört, die einmal Troerinnen, ein andermal thebanische Greise,

Digitized by Google

wiederum ein andermal Ratsherrn von Argos bedeutet. Die eigenartige Wirklichkeit der attischen Tragödie, in dem gleichen Sinne der Wirklichkeit, wie sie der Architektur eignet, gibt ihr nach den Worten des Aristoteles diese unmittelbare Wirkung „der Erregung von Mitleid und Furcht" und durch diese der „Entladung der Affekte", wie sie nur ihr und niemals dem Epos zukommen, so daß sie eine wesentliche Teilbestimmung ihrer Definition ausmachen.

In diesem Wirklichkeitsverhältnis ist es begründet, daß der Zuschauer auch räumlich und zeitlich unmittelbar mit der Handlung verknüpft ist, das heißt, daß Raum und Zeit des subjektiven Erlebens des Zuschauers unmittelbar gleichgesetzt sind dem fiktiven Raum und der fiktiven Zeit des dramatischen Vorganges. Das Problem der Orts- und Zeiteinheit im Sinne der französischen Theorie war daher für den Griechen gar nicht gegeben; und als es mit der Weiterentwicklung der Tragödie und Komödie praktisch hervortrat, war doch die Problemstellung eine ganz andere.

In der Epik ist Raum und Zeit des Geschehens rein objektiver Natur. Sie haben mit der räumlich-zeitlichen Bestimmung des Subjektes überhaupt nichts zu tun, weder mit der des Dichters, noch der des Zuhörers; sie sind zu dieser in keinerlei Beziehung zu setzen. Der epische Vorgang spielt sich grundsätzlich irgendwo und irgendwann ab: „Es war einmal". — Dadurch unterscheidet sich ja auch Geschichte von der dichterischen Erzählung, indem sie zwar ebenfalls rein objektiver Natur ist, aber räumlich und zeitlich grundsätzlich immer in den konkreten Raum und die konkrete Zeit, wie sie im subjektiven Erleben gegeben sind, eingeordnet wird [99]. — Dem epischen Charakter des mittelalterlichen Schauspieles entspricht demnach eine gewisse Objektivierung und Distanzierung des theatralischen Geschehens. Tatsächlich gaben ja die dramatischen Vorgänge zumeist nur eine in eine andere Darstellungsart übertragene Erzählung, wobei man sich eng an epische Vorbilder, etwa die biblische Geschichte, hielt, nur die einzelnen Handlungen szenisch markierte und die Reden in direkter Form mit verteilten Rollen sprechen ließ. Insoweit wurden die theatralischen Vorgänge sicherlich auch rein episch empfunden. Doch liegt die Frage für das Mittelalter weit komplizierter. Denn zweifellos nahmen andererseits die Zuschauer unmittelbaren Anteil an dem dramatischen Geschehen, indem sie sich der Prozession, die das Spiel einleitet oder beendet, anschlossen, indem sie mit den trauernden Jüngern Christum zum Grabe trugen, indem vor allem die burlesken Szenen vielfach ins Publikum übergriffen. Dieses Schwankende in der Beziehung von Zuschauer und Schauspiel ist aber gerade bezeichnend für die Vorstellungsweise des Mittelalters. Ebenso wie im Bilde der einheitliche Maßstab fehlt, wie in der Baukunst das Verhältnis des Menschen zum Bauwerk nicht eindeutig bestimmt war, ebenso konnte auch die Frage nach der Art der Realität der fiktiven

Digitized by Google

Handlung in keiner Weise Problem werden: Es liegt jene Unmittelbarkeit und Naivität der Empfindung darin, wie sie Kindern eigentümlich ist, die schroff nebeneinander rücksichtslosen Realismus mit stärkster Illusionsfähigkeit zu verbinden vermag, der in raschem Wechsel dasselbe Objekt nichts als ein Stück Holz und dann wieder ein herrlicher wertvoller Gegenstand ist, die einerseits den kleinsten Versager der Regie bemerkt und herzlich belachen und verspotten kann, sich andererseits durch die primitivsten Mittel in eine weltferne Phantasiewelt entführen läßt.

Erst durch die Vorstellungsweise der Renaissance mußte der innere Gegensatz von Objektivität der Handlung und Subjektivität der Darstellung im Drama zum Problem werden. Tatsächlich finden wir die Fragestellung nach der Einheit von Ort und Zeit bei d'Aubignac aus dem klar herausgearbeiteten Gegensatz der verité de l'action und verité de la representation entwickelt, und aus ihr sucht er auch das Verhältnis des Zuschauers zu der fiktiven dargestellten Handlung abzuleiten [100]. Aus der objektiven Wirklichkeit der Bühnenvorgänge ergibt sich, daß sie sich niemals mit der subjektiven Wirklichkeit der Zuschauer vermengen dürfe. Die fiktive Welt der Bühne hat mit der Wirklichkeit des Parterres nichts gemein. Für das Schauspiel ist das Publikum nicht vorhanden und darf niemals als vorhanden angenommen werden. Der Dichter hat die Personen darzustellen, „als ob niemand sie sähe und hörte als die, die sich handelnd auf der Bühne befinden und gleichsam an dem Ort, der dargestellt wird. Und nach diesem Grundsatze sagen sie oft, daß sie allein wären, daß sie niemand sähe, noch sie hörte, daß sie nicht fürchten müßten, in ihrer Unterhaltung unterbrochen zu werden, gestört in ihrer Einsamkeit, entdeckt in ihren Handlungen und gehindert in ihren Absichten, obwohl all dies vor sich geht und gesagt wird in Gegenwart von zweitausend Personen“ [101].

Hier zeigt sich deutlich der Unterschied zum antiken Drama, den auch d'Aubignac empfindet, wenn er auch die andere Auffassung Griechenlands nur durch recht äußerliche Beispiele belegt und ganz oberflächlich mit allzu großem Engegenkommen dem Geschmacke des Volkes gegenüber entschuldigt [102].

Die äußerste Folgerung aus der Annahme, daß das Publikum als nicht vorhanden anzusehen ist, bildet der Monolog, in jener besonderen Bedeutung, die er im modernen Theater erlangt. Die attische Tragödie kennt ihn in diesem Sinne nicht. Schon Friedrich Leo [103] hat darauf aufmerksam gemacht, daß die ständige Anwesenheit des Chores die Ausbildung des Monologes unmöglich machte. Daß es sich dabei aber nicht um ein bloß äußeres Hindernis handelt, sondern um tiefer liegende Gründe des Kunstwollens, hat Wolfgang Schadenwaldt [104] überzeugend nachgewiesen. Es ist bezeichnend, daß die chorlose Partie der Tragödie vor der Parodos des Chores, die zur Ausbildung des Monologes Gelegenheit geboten hätte, dessen Entwicklung keineswegs gefördert hat, ja daß im Gegenteil

Digitized by Google

eine rückläufige Bewegung von einer subjektiveren Auffassung des Prologes bei Aischylos in einer objektiv-epischen bei Euripides zu beobachten ist. Die Zuschauer werden in der Elektra von Orest mit der Ansprache εἶδετε apostrophiert, und in den Troerinnen weist Poseidon das Publikum auf die auf dem Boden liegende Hekate hin; ähnlich verhält es sich in den Herakliden, Hiketiden und der Andromache. Schadenwaldt hat auch gezeigt, daß in jenen wenigen Fällen, in denen der Chor während des Spieles für eine Zeit die Orchestra verläßt, wie im Aias, in der Alkestis und in der Helena, dies nicht geschieht um einen wirklichen Monolog zu ermöglichen, wie Leo annahm, sondern allein aus inneren Gründen der Handlung. Wesentlich ist aber vor allem der Nachweis, daß es sich bei Einzelreden in Abwesenheit des Chores und Selbstgesprächen vor dem Chor durchaus um die gleiche Form handelt, daß somit die Ab- oder Anwesenheit des Chores etwas unwesentliches ist: weil eben das Publikum selbst als anwesend mitempfunden wird. „Nach allem kann es wohl als gesichert gelten, daß man nur mit einem Anachronismus von „Monolog" und „Monologsurrogaten" in der (attischen) Tragödie reden kann" [105].

Auch im Mittelalter ist eine Äußerung einer einzelnen Person möglich, aber sie ist immer Mitteilung an das Publikum, objektiver Bericht des Erzählers, der durch eine bestimmte Person spricht oder lyrischer Erguß (Marienklage). Noch im berühmten, prologusartigen Monolog Gloucester's in Richard III. ist dies zu erkennen, wenn auch der letzte Vers: „Taucht unter, ihr Gedanken!" ihn als laut gewordene eigene Überlegungen zu charakterisieren sucht. Aber doch welch ein Unterschied zu den Monologen Hamlets! Hier ist wirklich ein Mensch allein, mit sich und seinen Gedanken seinen Zweifeln und Ängsten; hier enthüllt sich uns eine Seele restlos in den Qualen ihrer Selbstbetrachtung.

Was aber im Monolog seinen eigenartigsten Ausdruck findet, gilt für das Barockdrama im allgemeinen. Es ist der Blick in eine andere Welt, als ob wir in nächtlichem Dunkel, ungesehen und unbeachtet, durch ein Fenster in ein hell erleuchtetes Zimmer sähen und drinnen die Menschen in ihren verborgensten Heimlichkeiten belauschten, in ihren zitternden Freuden und geheimsten Schmerzen, in ihren bangen Hoffnungen und erdrückenden Sorgen, gut und böse so vielfältig gemischt, Menschen, die sind, als ob niemand sie sähe, die reden, als ob kein Fremder sie hörte. Das sind die Dramen Shakespeares und das sind die Bilder Rembrandts. Aber wie diese nur eine besondere, einzigartige Erscheinungsform einer Weltbetrachtung und Vorstellungsweise sind, die der ganzen Zeit des Barocks eignet, so auch jene. Der Unterschied zwischen den synthetischen Charakteren Shakespeares und den Charaktertypen Corneille's und Racine's mag uns noch so tiefgehend erscheinen, das Wesentliche, der Einblick in ein vom Beschauer unabhängiges menschliches Geschehen, wie es gerade der französische

Digitized by Google

Theoretiker klar erfaßt hat, besitzt allgemeine Gültigkeit für das barocke Drama in allen seinen besonderen nationalen Spielarten.

Aber diese Objektivität des modernen Dramas im Gegensatz zum antiken ist doch nicht die des Epos. Indem die fiktive Handlung als gegenwärtig und wirklich dargestellt wird, indem sie sich in der subjektiven Zeit und Gegenwart des Beschauers abspielt, ist die ästhetische Wirklichkeit der theatralischen Handlung mit der Wirklichkeit des Beschauers verknüpft, denn nur dadurch kann die Darstellung dramatisch werden. „Alle erzählenden Formen machen das Gegenwärtige zum Vergangenen, alle dramatischen machen das Vergangene gegenwärtig" (Schiller). Auch im modernen Drama wird der Beschauer in seinem ganzen Sein und Erleben in die ästhetische Wirklichkeit des szenischen Vorganges hineingezogen, in die fiktive Welt der Dichtung, das heißt eben „in eine andere Welt versetzt". Aber während er im antiken Drama als ideeller Mitspieler im Mittelpunkt der Handlung steht, ihr als anwesend angehört, steht er im modernen als unbeachteter Beobachter gleichsam peripher. Die Exzentrizität des Beschauers gegenüber dem Bühnenvorgang ist das Entscheidende. Dies ist aber, wie wir immer wieder gesehen haben, die grundsätzliche Vorstellungsweise des Barocks. So schafft erst der Barock das moderne Drama, erst die exzentrische Raumvorstellung als das Ergebnis der Auseinandersetzung der simultanen Vorstellungsweise der Renaissance mit der Forderung der Kontinuität und Unendlichkeit des Raumes, erst die Relativierung des Betrachters dem dramatischen Geschehen gegenüber erzeugt die moderne dramatische Ausdrucksform.

Die Renaissance bereitet hiefür nur den Boden vor. In den humanistischen Nachahmungen der Komödien des Terenz und Plautus und der Tragödien Senecas, in den pantomimischen Intermedien mit ihren Aufzügen, ballettartigen Tänzen und lebenden Bildern, in den Pastoralkomödien und Madrigalopern und ihrem Gegenspiel, der Stegreifkomödie und der parodistischen Villanella sind sicherlich wichtige Vorstufen zu erkennen. Was in ihnen als das Renaissancemäßige erscheint, ist das Zusammenfassen eines szenischen Vorganges zu einer Bildeinheit. Aber nur allmählich durchdringen sich szenisches Bild und gesprochenes oder gesungenes Wort, nur schrittweise gelangt man dazu, das szenische Bild nicht nur als Situation, sondern als simultane Aktion zu gestalten. So berichtet Doni, daß bei Orazio Vecchi's „Le veglie di Siena" die Darstellung bloß pantomimisch war, während die zur Handlung gehörigen Worte hinter der Bühne von einem Chor gesungen wurden [106]. In Tasso's Aminta bildet das szenische Bild nur den Rahmen für die in die dialogisierte Erzählung verlegte Handlung, wobei es bezeichnend ist, wie auch die Erzählungen, wie etwa die von der Heilung des erheuchelten Bienenstiches durch die Berührung der Lippen oder die anmutige Schilderung der sich im Bache spiegelnden Silvia in eklogenhafte Bilder gefaßt werden [107]. Die Aminta

Digitized by Google

ist noch ebensowenig ein modernes Drama, als Vecchi's Amfiparnasso eine moderne Oper [108]. Das Entscheidende liegt in dem Verhältnis des Zuschauers als des Außenstehenden zu der in der Gegenwart als real sich abspielenden dramatischen Handlung [109]. Erst aus dieser Einsicht verstehen wir, was das Problem des Ortes und der Zeit, im Grunde eigentlich das Wirklichkeitsproblem, unter dem Kleide spitzfindiger Theorien über die drei Einheiten geistesgeschichtlich bedeutet. Es war tatsächlich das Zentralproblem des modernen Dramas, das dessen Wesen im tiefsten Grunde erfaßt, wenn es auch vielfach mißverstanden wurde und irrige Folgerungen daraus gezogen wurden. Doch die lächelnde Überlegenheit, mit der eine spätere Zeit diese Fragen abzutun suchte, zeugt nicht von schärferem Einblick.

*

Das Verhältnis des Zuschauers zur Handlung, wie wir es aus dem Wesen des Dramas als Dichtungsform entwickelt haben, zeigt sich ebenso in der Gestaltung der Bühne und des Bühnenbildes.

Die Urform des dramatischen Spielraumes des griechischen Theaters ist der kreisrunde Tanzboden, die Orchestra, mit dem Dionysosaltar in der Mitte. Auf der verbreiterten Stufe vor dem Altar, der Thymele oder Bema, stand der Flötenspieler, der zum Tanze aufspielte, während um den Altar die kyklischen Tänze aufgeführt wurden. Und als der erste Schauspieler dem Chor gegenübertrat, stand auch er in der Mitte, „wie der Priester beim Opfern auf der Stufe des Altars oder wie der Redner in der Volksversammlung auf der obersten der drei Stufen des Felsenaltars mitten in dem großen Theater der Pnyx" [110]. Auch die Einführung des zweiten Schauspielers änderte dieses Verhältnis nicht. Tritt die Bedeutung des Altars als Mittelpunkt der choregisch-dramatischen Aufführung auch später zurück, so bleibt er doch bis in die römische Zeit erhalten. Als die Entwicklung des Dramas Versatzstücke zur Charakterisierung der Örtlichkeit verlangte, etwa einen größeren Altarbau wie in den „Schutzflehenden" oder den „Sieben vor Theben", einen Grabbau wie in den „Persern" oder der „Niobe" des Aischylos oder den Felsen, an den Prometheus gefesselt wird, wurde der betreffende Einbau tangential an der einen Seite der Orchestra errichtet; er bleibt dabei immer ein isolierter Körper im Raum, eine plastische Form. Noch Sophokles, der 468 den ersten Sieg errang, scheint Dramen gedichtet zu haben, bei denen keine Szene als Hintergrund vorausgesetzt ist [111]. Auch die ältere Form des Hauses als des fiktiven Wohnortes der dramatischen Personen, das an die Orchestra herangerückt wird, bildete ursprünglich noch nicht eine geschlossene Wand in der ganzen Breite der Orchestra. Erst das dreitürige Proskenion zwischen seitlichen Paraskenien schafft einen einheitlichen Reliefhintergrund für

Digitized by Google

das mimische Spiel der Schauspieler. Der eigentliche Spielplan bleibt aber immer die Orchestra, die mit ihrer Rundung tief in den Zuschauerraum eingreift. Bewegten sich die Schauspieler wohl vorwiegend im hinteren Teil der Orchestra, zwischen Skene, Parodos und Thymele, so führte sie die Aktion doch oft auch in die Mitte, ja mitunter bis nach vorne in die nächste Nähe der Zuschauer. So war der Schauspieler immer zum mindestens von drei Seiten eingesehen, so daß er wie der Chor, vielfach nicht vor dem Skenenhintergrund, sondern freistehend im Raum erschien. Orchestra und Theatron, Spielplan und Zuschauerraum, bilden eine räumliche Einheit, indem Schauspieler und Chor sich gleichsam inmitten der Zuschauer bewegen. Die mimische Erscheinungsform im griechischen Theater ist eine plastische, wie die ganze Vorstellungsweise der klassischen Antike an der Körperform haftet.

Auch das mittelalterliche Schauspiel entwickelt sich in der Mitte der Zuschauer, auch hier finden wir die isolierten Versatzstücke wieder. So wurden die Mysterienspiele in England auf einem kreisrunden Spielplan ähnlich der griechischen Orchestra aufgeführt, der von einem Wassergraben eingefaßt war, der die Zuschauer abhielt. In der Mitte erhob sich bei dem Spiele The castle of Perseverence, ein turmartiger Bau (the castle), während kleinere Gerüste für Gott, Welt, Begehrlichkeit und Belial am Rande des Platzes errichtet waren[118]. Trotzdem sich also die Handlung allseitig eingesehen in der Mitte der Zuschauer abspielte, war die Darstellung doch ihrem Wesen nach nicht plastisch, wie in der attischen Tragödie. Der Hügel, der den Berg Sinai darstellt, der Jordanfluß, die Säule mit dem Hahn, bei der Petrus Christum verleugnet — wie z. B. im Spiel zu Luzern —, bedeuten vielmehr eine Örtlichkeit, mit der der Schauspieler und die dramatische Handlung inhaltlich fest verknüpft sind, markieren einen Illusionsraum, in dem diese vor sich geht, der mit dem Raum des Zuschauers nicht identifizierbar ist wie im antiken Drama. Die räumliche Darstellung ist allerdings noch nicht als synthetische Raumvorstellung zu denken, sondern als bloße gedankliche Verknüpfung von einzelnen dinghaften Vorstellungen; in ihrem Kern ist aber doch schon eine Raumillusion enthalten. Tatsächlich sehen wir, wie mit der Entwicklung der einzelnen Bühnenkompartimente, der Mansionen, sich immer mehr einzelne bildhafte Elemente entwickeln. Hier liegt die Wurzel der malerischen Auffassung der modernen Guckkastenbühne. (Vgl. Abb. 67 u. 69.)

Erst die simultane Vorstellung der Renaissance brachte das Problem des einheitlichen Bühnenbildes zum Bewußtsein. Bühne und Zuschauerraum werden nun grundsätzlich getrennt. Der Vorhang bildet nur die letzte Folgerung aus dieser Auffassung. Das Bühnenbild erscheint durch das Bühnenportal gerahmt und damit als Raumausschnitt, in den der Zuschauer wie in eine andere Welt hineinsieht. Dieses Grundprinzip hat bei aller Variabilität der Lösungsformen

Digitized by Google

Geltung von der Renaissance bis in die Gegenwart. Wie die verschiedenen Zeiten sich mit diesem Problem abgefunden haben, ist aber bezeichnend für den Entwicklungsgang der Raumvorstellung im allgemeinen.

Die Bühne der Renaissance, wie sie uns die Holzschnittillustrationen der Terenz-Inkunabeln zeigen, ist eine seichte Reliefbühne mit einem der antiken Skenenwand nachgebildeten architektonischen Hintergrund, wohl meist von recht primitiver Art, der sich in drei oder vier Türen öffnet, durch welche die Personen auftreten und abtreten. In den Aufschriften der Personennamen über den mit Vorhängen verschlossenen Türen wirkt noch die mittelalterliche Tradition der einzelnen „Häuser" nach[113]. (Vgl. Abb, 70.)

Das Anknüpfen an die mittelalterliche Tradition der Mansionen und zugleich die Umbildung im Sinne einer simultanen Bildauffassung zeigt sich auch in den bei den Festdekorationen des XVI. und beginnenden XVII. Jahrhunderts so beliebten lebenden Bildern, die entweder seitlich der „via triumphalis" oder in einen attikaartigen Geschoß über dem Triumphbogen angeordnet wurden. Die zu allegorischen oder biblischen Bildern gruppierten Personen stehen wie gotische Altarfiguren in engen Schreinen, die mitunter, wie z. B. bei der joyeuse entrée des Herzogs Franz von Brabant, gleich einem Triptychon durch Säulen unterteilt sind. Die lebendige Aktion des Bühnenvorganges ist hier tatsächlich wie durch ein Zauberwort plötzlich zum Bild erstarrt. Ein Moment der Handlung wird in seinem simultanen Nebeneinander als Einheit erfaßt und herausgehoben[114].

Die Simultandekoration des Mittelalters war zu sehr in der Freude an einer reichen erzählerischen Entfaltung der Handlung, an wunderbaren Erscheinungen und an die Einbeziehung von Himmel und Hölle in die menschlichen Ereignisse begründet, als daß sie mit einem Schlag durch die Einheitsdekoration hätte ersetzt werden können. Wir sehen, wie man versucht, die vitruvianischen Vorschriften für das antike Theater mit diesen dichterisch bedingten Forderungen in Einklang zu bringen. Die architektonische Skenenwand mit den seitlichen Paraskenien gab hiebei das einheitliche Gerüst ab, das mit seinen verschiedenen Türen die sich wiederum gegen Hinterbühnen öffnen konnten, die mittelalterlichen „Häuser" umfaßte, und das in seinen Nischen die einzelnen Mansionen aufnehmen konnte und sogar in einem mehrstöckigen Aufbau den Rahmen für himmlische und allegorische Erscheinungen bot. Juan Sardina beschreibt die Aufführung einer „Tragicomedia Vasco di Gama", die anläßlich des Einzuges König Philipps II. aufgeführt wurde. Die Bühne war als ein dreistöckiger architektonischer Aufbau ausgeführt mit „Pilastern, Gesimsen, Friesen und Architraven, bekleidet mit farbigem Damast" (pilastres, cornijas, frisos y architrabes rebestidos de damasco de colores), seitlich mit zwei Türen, die wohl in den Paraskenien

Digitized by Google

anzunehmen sind, von denen die rechte für den Auftritt des Königs Don Manuel und die Personen aus Portugal, die linke für die Mauren und Heiden bestimmt war. Im ersten Stock waren zwei Nischen angebracht, von denen die eine das Haus des Aeolus darstellte, die zweite den Höllenrachen, der sich öffnen und schließen konnte. Im dritten Stock war die Hierarchie der Engel mit dem Schutzengel des Orients aufgestellt [115].

In der Ausgabe der Tragicomedia de Calisto e Melibea von 1550 (Sevilla, Jacomo Cromberger) zeigt der Titelholzschnitt rechts ein einstöckiges Haus als Paraskenie — ein ähnlicher Eckbau ist wohl auch links zu ergänzen — während der Hintergrund eine niedere Stadtmauer mit Türmen und Tor darstellt, hinter der zwei Schauspieler erscheinen, welche die Mauer mit dem Oberkörper überragen. Gerade das auffällige Verhältnis der Figuren zur Architektur, das überdies auch an dem Mädchen, das aus dem Fenster des Hauses heraussieht, zu beobachten ist, läßt kaum daran zweifeln, daß der Titelzeichnung eine Bühnendekoration zugrunde liegt. Die seltsame Verkleinerung der Stadtmauer in Beziehung zu den agierenden Personen wirkt wie in einem mittelalterlichen Bilde und könnte vergleichsweise als „verkehrte Perspektive" bezeichnet werden.

Noch auf der französischen Bühne der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts wirkt die mittelalterliche Simultandekoration nach, aber sie wird nunmehr, ähnlich wie in den Anweisungen Lionardo's für die kompletierende Bildkomposition, zu einer Bildeinheit zusammengefaßt. So zeigt eine Dekoration zu Pirame et Thisbé von Théophile de Vian (1633/34) in der Mitte einer Gartenterrasse die gesprungene Mauer und zugleich im Vordergrund den Brunnen und das Ninusgrab.

Auch in der Ausgestaltung der englischen Bühne des XVI. Jahrhunderts können wir die gleiche Durchdringung von mittelalterlicher Simultanbühne und neo-vitruvianischer Architektur-Dekoration beobachten [116]. In The misfortunes of Arthur von Thomas Hughes, 1588 in Greenwich aufgeführt, erscheinen in den pantomimischen Präludien Furien aus der Unterbühne und treten die Personen aus bestimmten „Häusern" (houses) auf. In The Tragedy of Tancred and Gismund befindet sich auf der Bühne der Palast des Tancred, das Zimmer der Gismunda und das Gefängnis, in das Guiscard abgeführt wird; aus der Hölle kommt Megera mit den Furien und vom Himmel senkt sich Cupido in einer Blumenwiege herab. Sehr bezeichnend ist die Regieänderung, die in der zweiten Auflage 1592 vorgenommen wurde, und die ausdrücklich als „newly revised and polished according to the decorum of these daies" bezeichnet wird. Während in der Erstausgabe, die ca. 1568 erschien, das Zimmer Gismundas mit einem Vorhang verschlossen war, der in der Schlußszene des letzten Aktes aufgezogen wurde, so daß der Tod Gismundas durch den Gifttrank in der Stube sich abspielte, wird diese Szene in der zweiten Ausgabe vor das Zimmer auf die Vorderbühne

Digitized by Google

verlegt[117]. Wir sehen hier deutlich, wie allmählich das Proszenium zum gemeinsamen Ort, an dem sich alle Personen treffen können, und damit zum Träger der Einheit des Ortes wird, während die einzelnen „Häuser" sich zu einem Stadtbild vereinen, wie es die scena tragica und comica Serlios zeigen. Corneilles neutraler Raum, auf den die Türen der Räumlichkeiten der verschiedenen Personen münden, ist nur eine letzte Folgerung aus den Versuchen, die Simultandekoration mit Hilfe einer antiken Torwand des Skenengebäudes in einen Einheitsraum umzuwandeln.

Die monumentale Ausgestaltung erhielt die neo-vitruvianische Bühne in engstem Anschluß an die gelehrten Vitruv-Kommentare in Palladio's Teatro Olimpico in Vicenza. Palladio hatte selbst an der Vitruv-Ausgabe Daniello Barbaro's von 1566 mitgearbeitet und seine Rekonstruktion eines antiken Theaters ist als unmittelbare Vorstufe für den Entwurf des Theaters in Vicenza anzusehen[118]. Wie bei jenem ist auch hier anzunehmen, daß die Tore der Palastwand ursprünglich durch Telari oder einfache Hintergründe geschlossen waren, die perspektivisch gemalte Ausblicke in einmündende Straßen boten, da die praktikablen Gassen erst später von Scamozzi hinzugefügt wurden[119]. Die Bewegung der Schauspieler erfolgte daher nicht aus der Tiefe, sondern vollzog sich in einer Reliefschichte vor der Palastwand auf einem viermal so breiten als tiefen Proszenium. Diese Bühnenanordnung entspricht durchaus der schmalen Raumschicht in der Bildkomposition der Früh- und Hochrenaissance, bei der sich die weiten perspektivischen Ausblicke in ähnlicher Weise als „unpraktikable" Hintergründe anschließen.

Schon frühzeitig scheinen auch auf der Bühne statt einer einfachen Architektur mit Türen für den Auftritt der Schauspieler, ebenfalls im Anschluß an Vitruv, perspektivisch gemalte Hintergründe Verwendung gefunden zu haben. So erwähnt Sulpitius Verulamus in der Dedikation von 1486 an Kardinal Raffaello Riario: Tu etiam primus picturae scenae faciem, quum Ponponiani comoediam agerent, nostro saeculo ostendisti[120]. Über das Aussehen dieser gemalten Szenen bei den Aufführungen der römischen Akademie ist uns nichts Näheres bekannt. Die älteste Szenographie dürfte uns in einem mit „Bramante" signierten Stich erhalten sein[121], der uns einen Stadtplatz gleich der scena tragica des Serlio in perspektivischer Ansicht zeigt, und ähnlich haben wir uns wohl auch die Dekoration des Pelegrino da San Daniele anläßlich einer Aufführung zu Ferara im Jahre 1508 vorzustellen, die Bernardino Prosperi in einem Briefe an Isabella d'Este beschreibt[122].

Mochte man auch der Ansicht sein mit diesen perspektivischen Bildhintergründen an Vitruv anzuknüpfen, so handelt es sich doch um etwas durchaus anderes. Was Vitruv über die Theaterperspektive des Demokritos und Annaxagoras mitteilt, bezieht sich offenkundig nur auf eine pseudo-perspektivische Darstellung einer Reliefarchitektur, bei der einzelne Teile zurückzuspringen, andere

Digitized by Google

vorzutreten scheinen. Bei der Szenographie der Renaissance handelt es sich um die linearsperspektivische Darstellung eines Tiefenraumes, eines Platzes oder einer Gasse, die den praktischen Bühnenraum optisch vertieft. So tritt schon hier gegenüber der Breitenausdehnung des Proszeniums die Tiefenentwicklung als entscheidender Faktor auf. Die Entwicklung der modernen Bühne geht nun darauf aus, diesen gemalten Tiefenraum in einen praktikablen umzuwandeln und die Tiefenachse auch für das Spiel zu erobern.

Diese Umbildung ist erst bei Serlio mit Sicherheit nachzuweisen. Im zweiten Buche seiner „Architettura", das 1545 in Paris erschienen ist, gibt er Anleitungen zur Konstruktion einer Bühne, die sich trotz der Berufung auf Vitruv grundsätzlich von der antiken Bühne unterscheidet. Während das Proszenium erhalten bleibt, wird der perspektivische Hintergrund räumlich aufgelöst, und der gemalte Tiefenraum wenigstens zum Teil in einen praktikablen verwandelt. Dabei bleiben Proszenium und Hinterbühne noch selbständige Raumteile, indem jenes eben, diese der Perspektive entsprechend ansteigend ausgeführt ist. Eine weitere entscheidende Neuerung ist, daß die Seitenwände der Hinterbühne durchbrochen werden und die einzelnen Häuser, aus denen der Stadtplatz gebildet ist — denn nur um die scena tragica und comica handelt es sich vorerst — isoliert werden, so daß zwischen ihnen Durchgänge entstehen. Die Kulissenbühne ist damit in der Idee bereits gegeben, wenn auch die einzelnen Häuser noch nicht als flache Kulissen, sondern zweiseitig mit einer Vorder- und Seitenfront, blockartig aufgebaut werden. Serlio ist kaum als der Erfinder dieser Bühnenkonstruktion anzusehen, sondern hält nur an einem Gebrauche fest, der schon im zweiten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts nachweisbar ist. Schon in der ausführlichen Beschreibung des Conte Castiglione über die Aufführung der Calandra zu Urbino im Jahre 1513 in einem Briefe an den Conte Lodovico Canossa wird von der Szene, die eine Stadt mit Straßen, Palästen, Kirchen und Türmen darstellte, hervorgehoben, daß alles in Relief ausgeführt war [123]. Und Vasari hebt von der Dekoration Baldassare Peruzzis für die Aufführung der gleichen Komödie vor Papst Leo X. hervor, che parevano non finte, ma verissime, e la piazza non una cosa dipinta e picciola, ma vera e grandissima [124]. Es handelt sich also jedenfalls um eine praktikable Hinterbühne und so ist wahrscheinlich in Peruzzi, dem Lehrer Serlio's, wenn nicht der Erfinder, so der eigentliche Gestalter der Idee zu sehen. Ein Entwurf Peruzzi's für eine solche Dekoration ist uns überdies in einer Zeichnung erhalten [125]. Wir sehen das schmale, wohl allzu schmal gezeichnete Proszenium, dann die Hinterbühne mit beiderseits zwei plastischen Häusern und den perspektivisch gemalten Hintergrund. Der Boden der praktikablen Hinterbühne ist durch die Felderteilung gekennzeichnet, während der Boden des gemalten Hintergrundes vorne mit einer Stufe abgeschlossen ist. Die Schich-

Digitized by Google

tung des Tiefenraumes, Proszenium, praktikable Hinterbühne und perspektivischer Illusionsraum tritt hier klar hervor. Die Bewegung der Spieler ist noch immer eine seitliche, der Breite nach, und nicht in die Tiefe gehend. (Vgl. Abb. 71.)

Es war ein rein technischer Fortschritt, der von den fest aufgebauten Häusern Serlios zu der Telari-Bühne mit dreiseitigen, drehbaren Prismen für auswechselbare Kulissen führte, eine Entwicklung, die im Teatro Farnese in Parma, das schon für eine Kulissenbühne gebaut ist, zu monumentalem Ausdrucke gelangte[126]. In dieser technischen Neuerung spricht sich aber doch auch ein geändertes Raumgefühl aus: Die Kulissenbühne bedeutet den vollen Sieg des streng symmetrischen Tiefenraumes. Die Tiefenachse wird nunmehr neben der seitlichen Bewegung durch die „Gassen" zwischen den Kulissen zur Spielachse, in der sich die Personen, „Maschinen" oder ganze Aufzüge aus der Tiefe nach vorne oder in die Tiefe hinein bewegen konnten. So hören wir, daß bei der Aufführung der Oper Cato in Utica in Venedig (1670) sich eine riesige Erdkugel schwebend aus der Tiefe nach vorne bewegte[127]. In der 1678 zur Geburt des Erzherzogs Joseph in Wien aufgeführten Oper von Nicolo Minato „Die Sigprangende Römische Monarchey" bildet den Saal der Astrea ein tiefer Raum mit einem Triumphbogen im Hintergrund, durch den Astrea mit ihrem Gefolge auftritt, wie wir auf einem dem Textbuch beigegebenen Stich nach Ludovico Burnacini sehen können, und wie auch die Regiebemerkung ausdrücklich anführt. In gleicher Weise treten auch die vier Monarchien, gefolgt von den olympischen Göttern und Allegorien, somit als langer Cortège in einem anderen Szenenbild, das einen „königlichen Platz" darstellt, aus der Tiefe auf[128]. (Vgl. Abb. 72).

Die Tiefenentwicklung der Kulissenbühne wird im Laufe des XVII. Jahrhunderts, vor allem unter dem Einflusse der italienischen Oper, immer mehr gesteigert. Während Torelli, Inigo Jones und Furttenbach drei oder vier Kulissen verwenden, das klassische französische Drama zumeist nur zwei, finden wir bei Ludovico Burnacini bis zu acht Kulissen[129]. Außerdem setzt die Perspektivmalerei des Hintergrundes die Tiefenwirkung noch illusionistisch fort, sodaß der Raum gleich den Durchschlägen barocker Gärten und den Spiegelbildern barocker Innenräume in unendlichen Fernen sich zu verlieren scheint. In dieses streng symmetrische Raumschema wird auch die Natur hineingepreßt, so daß Bäume und Felsen wie Alleen gleichmäßig zu beiden Seiten aufgereiht werden. (Vgl. Abb. 72.)

Ähnliche Erscheinungen lassen sich auch in der Festdekoration nachweisen. Es liegt im Wesen des Festzuges, daß er von einem seitlichen Standpunkt im Vorübergehen sukzessive betrachtet wird. In der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts sehen wir nun das Verhältnis vom Beschauer zur Entwicklung des Zuges sich verschieben. „Es erwächst das Bestreben, den Zug nicht nur in einzelnen

Digitized by Google

Gruppen, wie es dem am Rande stehenden Zuschauer möglich ist, zu genießen, sondern tunlichst in seiner Totalität, also von oben und womöglich auch noch in der Achse des Zuges“[130]. Dementsprechend führt man entweder den Festzug in einem Palasthof im Kreise herum, wo er von den Arkaden oder Fenstern überblickt werden kann, oder man schafft Tiefenprospekte, indem ganze Straßenzüge einheitlich dekoriert, oft sogar in der ganzen Länge durch Teppiche überdeckt werden, so daß scheinbar geschlossene Tiefenräume entstehen. Die gleiche Tendenz zeigt sich auch in der Entwicklung der Triumphpforten, die sich aus einfachen Bogen zu tiefen Hallen umwandeln, in die der Zug hineinführt.

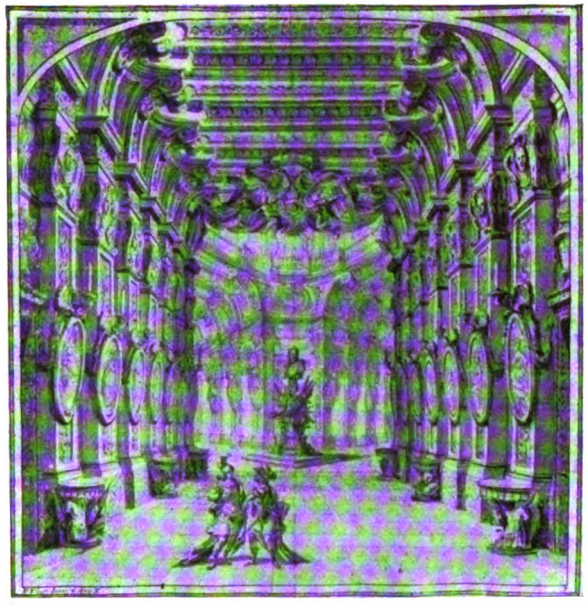
Während die in die Breite gehende Bühnenentwicklung und die seitliche Bewegung des Schauspielers quer zur Blickrichtung des Beschauers eine strenge Trennung von Bühne und Zuschauerraum ergibt, so daß zwischen dem Zuschauer und der Bühne keine räumliche Beziehung und Verknüpfung besteht, bedeutet der Tiefenraum, subjektiv vom Zuschauer aus betrachtet, eine Erweiterung des Eigenraumes in der Blickrichtung, d. h. die Bühne wird zur Fortsetzung des Zuschauerraumes. Indem sie aber eine die Bühne vom Zuschauerraum scheidende Umrahmung erhält, bewahrt sie doch ihre ästhetische Realität, bleibt sie fiktiver Raum der dramatischen Handlung. Nicht das Bühnenbild wird zur Wirklichkeit des Alltags entzaubert, sondern das Verhältnis kehrt sich um: der Zuschauer wird in seinem Raum- und Zeitempfinden in die ästhetische Realität des Dramas hineingezogen; er befindet sich im Illusionsraum der Bühne, aber nicht als real anwesend, als deeller Mitspieler, sondern in peripherer Stellung als unbeachteter Zuschauer.

Die Entwicklung der Malerei im XVI. Jahrhundert hat uns die gleiche Problemstellung zwischen Bildraum und Beschauerraum gezeigt und die gleich gerichteten Lösungsversuche in der Betonung der Tiefenachse, in der Zentrierung der Handlung in der Tiefe und in der Exzentrizität des Beschauers.

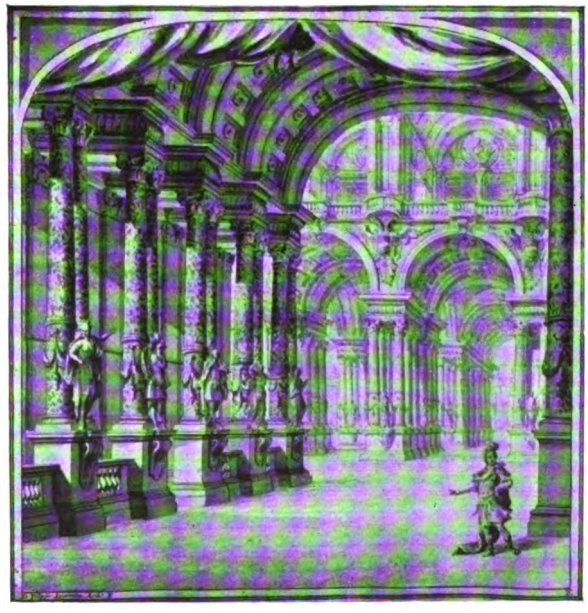
In der achsialen Verbindung des Bühnenraumes mit dem Zuschauerraum war aber doch noch dem Zuschauer eine besondere Bedeutung beigemessen, indem die Gestaltung der Bühne auf ihn Bezug nimmt, auf ihn orientiert ist. In diesem Sinne war die Darstellung des XVII. Jahrhunderts repräsentativ. Dem entspricht auch die Anordnung der Sitzplätze für die bevorzugten Zuschauer in der Mittelachse unmittelbar vor der Bühne.

Im weiteren Verlaufe wird die streng symmetrische Tiefenbühne, ähnlich der Ausgestaltung des Bildraumes im späten XVI. Jahrhundert, zum allseitigen Raum erweitert. Die Mittel hiefür sind einerseits die Asymmetrie, andererseits die Übereckstellung. Bei den Dekorationsentwürfen von Filippo Juvara für die Oper Giunio Bruto overo La caduta de Tarquinii[131] können wir beobachten, wie der normal zum Bühnenportal entwickelte Tiefenraum seitlich verschoben wird, so daß der Zuschauer zwar in einen symmetrischen und zur Blickrichtung

Digitized by Google

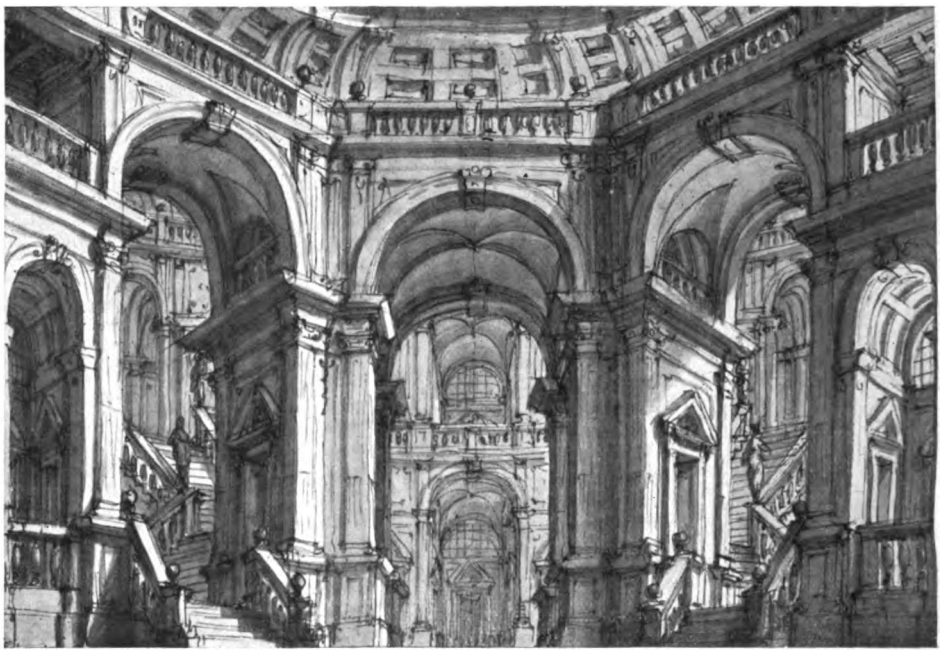


73. Filippo Juvara, Operndekoration (zu S. 225)

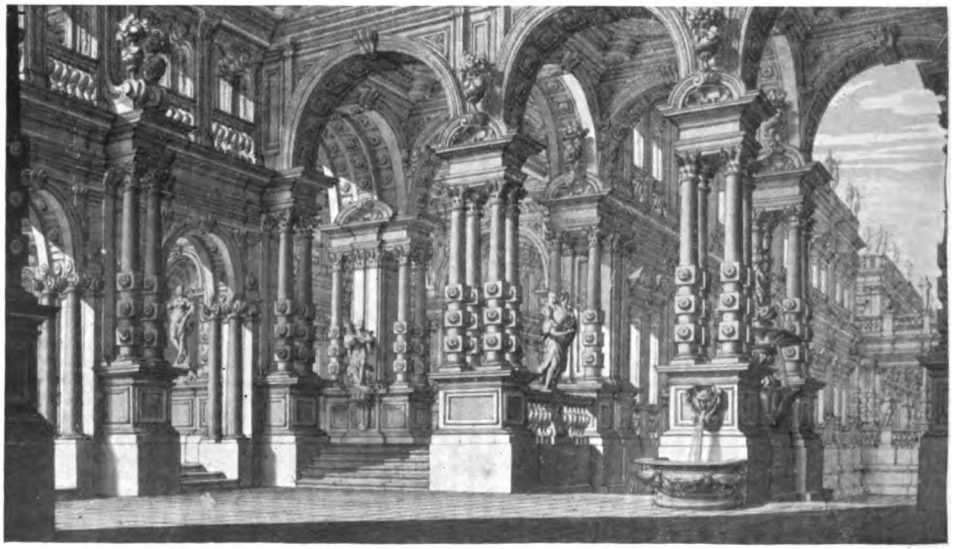


74. Filippo Juvara, Operndekoration (zu S. 225)

Digitized by Google



75. Francesco Orlandi, Theaterdekoration (zu S. 225)



76. Giuseppe Galli-Bibiena, Theaterdekoration (zu S. 226)

Digitized by Google

parallelen Raum hineinsieht, aber nicht in der Hauptachse, sondern von einem seitlichen Standpunkt. Dadurch bietet sich ihm nur ein Bildausschnitt, der aber infolge der Symmetrie leicht ergänzt werden kann und zu einer solchen Ergänzung nötigt. In gleicher künstlerischer Absicht wird auch mitunter der symmetrische Tiefenraum seitlich durch Einblicke in Nebenräume, oftmals mit Stiegen, die zugleich auch Höhenachsen schaffen, aufgelöst und erweitert. (Vgl. Abb. 74.)

Ein entwicklungsfähigeres Mittel war jedoch die Übereckstellung. Die Vorstufe hiezu bildet der symmetrische Bühnenraum mit Diagonalachsen. Aus einem halben, achteckigen Zentralraum werden Durchblicke nicht nur in der Hauptachse, sondern auch seitlich unter 45^0 geschaffen: der Blick wird nicht mehr zielstrebig in die Tiefe gezogen, sondern er spaltet sich, geht in die Breite und umspielt die auf der Bühne aufgestellten Freistützen. Noch stärker ist diese Wirkung, wenn das Achteck übereck gestellt wird, so daß ein Pfeiler in der Hauptachse zu stehen kommt, wie dies Juvara in der Dekoration des „tempio di Giove" im III. Akt versucht hat. Es ist das gleiche Mittel, das auch die Spätgotik im Kirchenbau an den Choranlagen angewendet hat, um von dem richtungbestimmten Tiefenraum zum allseitigen Raumkontinuum fortzuschreiten. (Vgl. Abb. 75.)

Ferdinando Galli Bibiena war der erste — zumindest reklamiert er die Priorität für sich —, der die maniera di veder le scene per angolo anwendet, indem er den Bühnenraum in Bezug zum Bühnenportal übereck stellt [182]. Der Zuschauer sieht demnach in einen Raum hinein, der zu ihm und dem Zuschauerraum in gar keiner bestimmten Beziehung steht, und aus dem die Bühnenöffnung einen scheinbar willkürlichen Ausschnitt bietet. Indem dem Raum der Bühne ein ganz anderes Achsenkreuz zugrundeliegt, stellt er sich unmittelbar als ein grundsätzlich anderes Raumsystem dar als der Raum des Zuschauers. Da aber der Bühnenraum andererseits in der ideellen Ergänzung, die er fordert, über die Bühnenöffnung hinaus in den Zuschauerraum eindringt, sich gleichsam mit diesem verschneidet, wird doch wieder der Zuschauerraum mit dem Bühnenraum in Beziehung gesetzt. Dadurch entsteht eine Doppeldeutigkeit des Eigenraumes des Zuschauers, indem dieser einerseits in einen wesensfremden Illusionsraum von außen hineinsieht, andererseits in diesen Illusionsraum eingefangen und hineingezogen wird. Das barocke Problem des Bühnenbildes erhält damit aus seinen eigenen Darstellungsmitteln heraus eine grundsätzliche Lösung.

Aber auch in der Gestaltung des übereck gestellten Bühnenraumes ist eine schrittweise Entwicklung zu beobachten. Die ersten Versuche der Übereck-Stellung bei Ferdinando Galli Bibiena zeigen noch das Haften an der Symmetrieachse, das schon durch die Kulissenbühne bedingt war. Zumeist ist die Anord-

Digitized by Google

nung so, daß der Bühnenraum um ungefähr 45 Grad gegen die Hauptachse verdreht wird und sich nach beiden Seiten in Diagonalachsen perspektivisch vertieft, so daß das Prinzip des Tiefenprospektes doch noch erhalten bleibt[133]. Erst bei seinem Sohne Giuseppe wird die Raumdrehung unter einem kleineren Winkel vorherrschend, so daß der Bühnenraum von der Bildfläche der Bühnenöffnung wie zufällig angeschnitten erscheint[134]. Damit mußte aber auch das Prinzip der Kulissenbühne erschüttert werden. Erst mit der freien räumlichen Umgrenzung des Bühnenraumes, wie sie anfangs des XIX. Jahrhunderts üblich wurde, ist die volle Freiheit in der Gestaltung des Bühnenraumes gewonnen. (Vgl. Abb. 74 u. 76.)

Das Bühnenbild emanzipiert sich nun immer mehr von der räumlich perspektivischen Konstruktion; es wird in der Romantik zur Guckkastenbühne, zum malerischen Diorama. Der Bühnenraum wird als ein scheinbar zufälliger Ausschnitt aus Versatzstücken und raumschließenden Prospekten aufgebaut. Im ersten Inszenierungsversuch Max Reinhards zum Sommernachtstraum findet diese Entwicklung einen charakteristischen Höhepunkt: hier wurde nicht mehr mit malerischen Mitteln ein Waldraum dargestellt, sondern ein Stück Wald mit freistehenden Baumstämmen praktikabel auf die Bühne gestellt.

Daneben setzt aber schon die Gegenbewegung ein: Ödipus im Zirkus, aus einem ganz anderen Wirklichkeitsgefühl, einer ganz anderen Raumbeziehung des Zuschauers zum theatralischen Vorgang.

Digitized by Google

6. Kapitel.

KONTRAPUNKT UND HARMONIE

Der entwicklungsgeschichtlich entscheidende Wesensunterschied der mittelalterlich-neuzeitlichen Musik gegenüber der antiken liegt in der Vielstimmigkeit. Der diskreten Körpervorstellung im Raum entspricht in der Antike die diskrete Auffassung des Tones in seiner rein zeitlichen Sukzession, die Monodie. Die antike Musik ist ihrem Wesen nach einstimmig[1]. Dafür wird aber diese diskrete Tonvorstellung durch die Verbindung des musikalischen Tonwertes hinsichtlich Tonhöhe und Rhythmus mit dem prosodischen Lautwert der Sprache und schließlich durch die des musikalisch bestimmten Wortes mit der mimischen Ausdrucksform des Körpers in einer Weise gesteigert, wie dies in der ganzen Menschheitsgeschichte einzigartig ist. Das gesungene Wort bedeutet in der griechischen Musik etwas ganz anderes als in der abendländischen. Die musikalische Bestimmung des Tonwertes ist gewissermaßen eine Potenzierung des Lautwertes des Wortes und dieses selbst „Mimik", Körperausdruck. Sprache, Musik und Mimik werden nicht als selbständige Werte vereint, sondern sind im Grunde genommen ein und dasselbe, sind nur verschiedene Ausdrucksformen oder verschiedene Ausgestaltungen der im subjektiven Körperempfinden begründeten Körpersymbolik. Dieses im gesprochenen und gesungenen Worte wie in der plastischen Pose „sich fühlen", das dem Südländer im Gegensatz zum Nordländer überhaupt eignet, ist die Vorstellungsgrundlage des antiken Kunstempfindens.

Die Polyphonie mußte daher dem Griechen ebenso dem Wesen nach fremd und unvorstellbar sein, wie der Raum, der für sie das „Nichtseiende" schlechthin ist. Die Mehrstimmigkeit bedeutet gegenüber der Eindimensionalität der reinen zeitlichen Abfolge der Monodie die Einführung einer zweiten Dimension. Der Grieche erlebt das Melos ebenso rein zeitlich, wie er die bildkünstlerische Darstellung rein körperlich auffaßt. In jeder Form der Mehrstimmigkeit ist an sich die Vorstellung eines virtuellen Tonhöhensystems gegeben, das von der Zeit ebenso unabhängig ist, wie in der simultanen Raumvorstellung der absolute Raum von seiner zeitlich-sukzessiven Wahrnehmung. Das Intervall ist nicht mehr bloß ein melodischer Tonschritt, sondern ein simultanes Tonhöhenverhältnis. So ist in der Polyphonie in gleicher Weise die Polarität von Simultanem und Sukzessivem gelegen, wie in der Raumvorstellung. Dem Zusammensehen entspricht ein Zusammenhören. So muß sich auch die Geschichte der abend-

Digitized by Google

ländischen Musik, indem wir sie auf die ihr zugrundeliegenden Vorstellungsweisen zurückführen, nach diesen Kategorien untersuchen lassen.

Die in der Polyphonie grundsätzlich gelegene Vorstellung des simultanen Tonhöhenverhältnisses war mit der Übung der mehrstimmigen Musik keineswegs von vorneherein gegeben, es bedurfte eines langen Entwicklungsprozesses, bis es klar erkannt und auch theoretisch in der Harmonielehre als absolutes Tonsystem, entsprechend der Fixierung des Raumes in einem Koordinatensystem, festgelegt werden konnte. Um zu dieser Vorstellungsweise zu gelangen, mußte das polyphone System ebenso zuerst in seiner sukzessiven melodischen Entwicklung ausgebaut werden, wie die sukzessive Raumvorstellung in der Gotik. So stellt die ars nova in gleicher Weise eine Blütezeit der Ausbildung der Mensuralmusik und des Kontrapunktes, und die florentinische Renaissance des ausgehenden XVI. Jahrhunderts eine solche der harmonischen Homophonie dar, wie die gotische Baukunst die höchste Entwicklung des Raumrhythmus und die Renaissance die der Raumproportion: so stehen sich Gotik und Renaissance in der Musik ebenso gegensätzlich gegenüber, wie in der Bildkunst. Nicht darum handelt es sich, daß etwa Mensuration und Raumrhythmus, Harmonie und Proportion als analoge Begriffe einander zugeordnet werden — Rhythmus und Proportion bedeuten in der Musiktheorie etwas ganz anderes als in der bildenden Kunst —, sondern daß sie als Erscheinungsformen auf gleiche Grundvoraussetzungen der Vorstellungsweise zurückzuführen sind. Andererseits darf aus dieser gemeinsamen geistigen Grundlage nicht von vorneherein auf einen vollkommenen zeitlichen Parallelismus in der Entwicklung geschlossen werden, was schon bei Besprechung der Dichtkunst begründet wurde. Auch in der Musik werden wir nach dem dort Gesagten ihrer zeitlichen Darstellungsform entsprechend im allgemeinen mit einer späteren Einwirkung und Entfaltung der Simultanvorstellung zu rechnen haben. Wiederum wird es sich vor allem darum handeln, die gleichen Entwicklungstendenzen aufzuzeigen, die von der sukzessiven zur simultanen Vorstellung führen.

Es kann hier nicht die Aufgabe sein, den geschichtlichen Ursprung der polyphonen Musik zu untersuchen. Dies ist auch für die vorliegende Problemstellung unwesentlich. So viel kann wohl nach der oft zitierten Stelle bei Scotus Eriugena[2], sowie nach der Schilderung der keltischen mehrstimmigen Gesänge, wonach bei den Walisern im Ensemblegesang ein jeder eine andere Melodie gesungen habe, als feststehend angenommen werden[3], daß es sich bei diesen volkstümlichen Anfängen, ähnlich, wie wir dies noch heute in der frei improvisierten Mehrstimmigkeit des Volksgesanges bei vielen Völkern, wie z. B. bei den Südslawen, beobachten können, nicht bloß um eine Parallelbewegung der Stimmen, sondern um ein Auseinandertreten und Wiederzusammenlaufen in den Einklang ge-

Digitized by Google

handelt hat, wobei beide Stimmen über dieselbe Tonlage frei verfügten. In der Rückkehr zum Perkussionston war die Tonalität in primitiver Weise gegeben. Dafür sprechen auch die ältesten uns bekannten Instrumente, die Chrotta mit einer unverkürzbaren Brummsaite (Bourdon), über deren Orgelpunkt eine auf einer Spielsaite hervorgebrachte Melodie sich bewegt, und der Dudelsack.

Aber erst durch die Aufnahme der ihrem Wesen und Ursprung nach volkstümlichen Mehrstimmigkeit in den liturgischen Kirchengesang war der Boden bereitet, auf dem sie sich zu einer Kunstform entwickeln konnte. In den „Tropen", in denen die alten liturgischen Melodien durch Einschaltung neuer Weisen und durch Unterlegung neuer Texte unter die kürzeren oder längeren Melismen des gregorianischen Gesanges ihre Ausgestaltung fanden, ist auch der Ausgangspunkt für eine mehrstimmige Paraphrasierung des Cantus firmus durch eine zweite hinzukomponierte, gleichzeitig erklingende Stimme zu erkennen. So kann nach Fr. Ludwig die frühmittelalterliche Vielstimmigkeit als „eine Art von musikalischem Tropus" bezeichnet werden[4]. In diesen ersten Versuchen eines mehrstimmigen Kirchengesanges ist der entscheidende Wendepunkt in der abendländischen Musikentwicklung zu sehen, von dem die mittelalterliche Polyphonie und im weiteren die harmonische Homophonie der Neuzeit ihren Ausgangspunkt nimmt; eine Entwicklung, die gerade durch diese künstlerische Verarbeitung der volkstümlichen, atheoretischen mehrstimmigen Improvisation, die wir auch bei anderen Völkern finden, einzigartig in der Menschheitsgeschichte ist.

In ihren ersten Formen ist diese kirchliche Mehrstimmigkeit noch äußerst primitiv. In gleichem Rhythmus und gleicher Tonzahl werden die beiden Stimmen in langen Abschnitten in reiner Parallelenbewegung geführt. Von einer selbständigen melodischen Linie der Organalstimme kann noch nicht gesprochen werden. Nur in kleinen Abweichungen der Linienführung von der Parallelbewegung können die ersten Anzeichen ihrer allmählichen Verselbständigung erkannt werden. Zugleich wird aber auch der Cantus firmus in seiner melodischen Bedeutung zu einem bloßen „Skelett einer Melodie" entwertet. Noch fehlt die treibende Kraft der melodischen Linienführung, und in schweren, gleichmäßigen, in sich beruhenden Schritten bewegen sich die Stimmen nebeneinander her. „Dieses atonale primäre Moment akkordischer Beziehungslosigkeit macht sich noch das ganze Mittelalter hindurch in einer gewissen, von äußeren Zufälligkeiten abhängigen Planlosigkeit der Verbindung von Klängen bemerkbar. Die gleichgebauten Klänge stehen ganz isoliert und haben keine Beziehung zueinander"[5]. So charakterisiert Ficker diese Periode durch die ruhende Erscheinung des Klanges. Es entspricht dies durchaus der romanischen Auffassung der Aneinanderreihung selbständiger, isolierter Formsymbole, wie wir sie als entscheidende Ausdrucksform ebenso in der Bildkunst wie in der Dichtkunst

Digitized by Google

nachgewiesen haben. Dabei handelt es sich wiederum nicht um eine bloß analoge Erscheinung, sondern um das Ergebnis einer gleichen Vorstellungsweise, die auf den verschiedenen Gebieten geistiger Produktivität auch durchaus verschiedene, unter sich unvergleichbare Formen annimmt.

Die Aufnahme der Mehrstimmigkeit in den Kirchengesang mußte notwendig auch zu einer theoretischen Auseinandersetzung mit ihr führen. Den ersten Versuch finden wir in den irrtümlich Hucbald zugeschriebenen theoretischen Schriften, der Musica enchiriadis und ihrer Scholia, den ältesten uns überkommenen mittelalterlichen Musiktraktaten[6]. Sicherlich sind die sog. Hucbaldischen Schriften nicht als ein unmittelbarer Niederschlag der volkstümlich geübten Mehrstimmigkeit zu betrachten. Sie stellen vielmehr den gekünstelten Versuch dar, die Mehrstimmigkeit mit der antiken Musiktheorie, der sie grundsätzlich fremd war, in Einklang zu bringen. Diese war dem Mittelalter durch Boëthius bekannt und in ununterbrochener Tradition im monodischen gregorianischen Kirchengesang lebendig geblieben. Ihre starke Durchsetzung mit symbolischen Vorstellungen aus dem Pythagoreismus vermochte sie der mittelalterlichen Geistesrichtung nur umso näher zu bringen, so daß wir den Einfluß des Boëthius in Terminologie, Disposition des Stoffes und vor allem in der musikalisch-mathematischen Proportionslehre bis ins ausgehende Mittelalter verfolgen können (Erasmus Heritius 1498)[7]. So erscheint auch die Musica enchiriadis in ihrem bewußten Zurückgreifen auf die Antike als ein charakteristisches Produkt der gleichzeitigen karolingischen Renaissance. In diesem Sinne ist auch die Einschränkung der freien Stimmführung des Organum auf Quintenparallelen als Versuch einer Annäherung der Polyphonie an die antike Monodie und ihre Einordnung in die antike Konsonanzenlehre aufzufassen. Noch in der Theorie des reinen Diskantes, wie im altfranzösischen Traktat „quiconques veut deschanter" kommt die antike Konsonanzenlehre zur vollen Geltung, indem die Quart aus den Vorzugsintervallen des Organums ausgeschaltet wird und nur die beiden ersten Konsonanzen Oktav und Quint als zulässig erklärt werden. So fordert der Traktat: „wer deschantieren will, muß vor allem wissen, was Quint und Oktav ist"[8]. Dieser innere Zwiespalt zwischen antiker Tradition und volkstümlicher, naturwüchsiger Eigenart durchsetzt die ganze Musiktheorie des frühen Mittelalters, wie er sich ja in gleicher Weise auch in der bildenden Kunst der romanischen Stilperiode zeigt.

Noch in der Theorie Guido's d'Arezzo ist das Nachwirken der Hucbaldischen Schematisierungsversuche zu erkennen, obwohl in der Ablehnung der Quintenparallelen und dem Aufbau der Quartenparallelen, sowie in der verschiedenen Wertung der Tonarten, wobei die für das Organum als besonders geeignet gelten, welche zur Einführung der meisten Abweichungen von der Parallelbewegung zwin-

Digitized by Google

gen, sich ein entscheidender Umschwung im theoretischen Erfassen des Wesens der Polyphonie zeigt. Neu ist auch, daß der Cantus unter die Organalstimme hinabtauchen darf, so daß sich eine Stimmenkreuzung ergibt. In seiner Definition der Diaphonie als „Verselbständigung der Stimmen" (disjunctio vocum), die in verschiedener Tonhöhe geführt „concorditer dissonant et dissonantes concordant"[9], in dieser concors discordia nach einem mittelalterlichen Wortspiel, ist das Wesen des Zusammenklanges nach den beiden entscheidenden Seiten hin klar erkannt: als Unterscheidung der beiden Stimmen in der melodischen Folge, als Aggregat, und als simultaner Zusammenklang in der harmonischen Verknüpfung, als Komplex[10].

Die weitere Entwicklung ist durch die Verselbständigung der Organalstimme gekennzeichnet, deren immanente Bewegungstendenz immer stärker zum Durchbruch gelangt. In entscheidender Weise kommt dies in der Umschichtung der Stimmen zum Ausdruck, derzufolge die Organalstimme zur Oberstimme und die ehemalige Hauptstimme des Cantus firmus zur Unterstimme wird, eine Entwicklung, die wahrscheinlich noch im XI. Jahrhundert zum Abschluß gelangt. Zugleich wird aber auch das Prinzip des strengen Satzes Ton für Ton durchbrochen, indem reichere Melismen der Oberstimme mit einfacheren Tonfiguren der Unterstimme gleichgesetzt werden. Freierer, rhythmisch bewegterer Führung der Oberstimme in weitgeschwungenen Koloratur-Melismen entspricht umgekehrt eine Verlangsamung der Tonschritte der Unterstimme, die nunmehr zu einer Halt- und Stützstimme des Ganzen wird, so daß jeder einzelne Ton des Cantus firmus oft ganze „Melodienketten" zu tragen hat. Mit der Einführung einer dritten, später einer vierten Stimme und der Unterlegung selbständiger Texte einer jeden Stimme findet diese Entwicklung in der Form der Motette ihren Höhepunkt. „Ein Schritt folgt aus dem andern: zunächst ist nur die eigene Klangregion, in der die neue Begleitstimme sich abspielt, das Neue, dann tritt die eigene Melodiebewegung, später der eigene Rhythmus, zuletzt auch der eigene Text hinzu"[11]. Um die Mitte des XIII. Jahrhunderts gewinnt gegenüber der Organum-Komposition die Motette in der Schule von Notre-Dame die unbedingte Führung in der polyphonen Musik, die sie bis in die zweite Hälfte des XIV. Jahrhunderts bewahrt. Sie kann daher als die typische Form der gotischen Musik bezeichnet werden[12].

Die notwendige theoretische Voraussetzung für diese Verselbständigung der Stimmführung war aber die Erfindung einer Notenschrift, die im Gegensatz zu dem bloß mnemotechnischen Hilfsmittel der Neumen eine genaue Fixierung der Tonhöhe ermöglichte, und die Ausbildung eines bestimmten Systems für die Messung der Tonlänge in der Mensuration[13]. Erst damit war auch eine rhythmische Selbständigkeit der Stimmen möglich, wie wir sie bereits im Mailänder Traktat ad

Digitized by Google

organum faciendum aus dem XI. oder XII. Jahrhundert durch Einführung längerer oder kürzerer Töne im Organum, das nunmehr Oberstimme ist, als im Cantus firmus in den ersten Anzeichen feststellen können[14]. Die Verselbständigung der Stimmen ist nun mehr schrittweise in der Theorie weiter zu verfolgen. Bei Johannes Cotton um 1100 wird der Gegenbewegung der Stimmen bereits besondere Beachtung geschenkt[15]; bei Gui de Châlis ist zum ersten Mal die Parallelbewegung ausgeschlossen und im Löwener Codex de organo die Gegenbewegung um jeden Preis gefordert[16]. Wir sehen nun um die Wende des XII. und XIII. Jahrhunderts die Diskantierregeln sich rasch und entschieden entwickeln, zur gleichen Zeit, da die Gotik von Frankreich ihren Siegeslauf durch Europa anzutreten beginnt. Die Jahrhundertwende bringt den Ausbau der Mensuralnotierung und die Entwicklung einer Taktlehre, deren Beginn sich schon ins XII. Jahrhundert zurückverfolgen läßt („Discantus positio vulgaris")[17]. Die Begründer derselben führen uns nach dem Westen, nach Frankreich und an den Rhein: Pesontius aus Paris, Robertus de Sabilone, Petrus de Cruce, Johannes de Garlandia, Franco aus Paris und der andere Franco aus Köln. Erst durch die Festlegung des Zeitwertes wird eine Emanzipation einerseits des Gesanges vom Text, andererseits der einzelnen Stimmen untereinander in ihrem rhythmischen Gange möglich. In der Entwicklung der Modi zeigt sich der Rhythmus im Mittelpunkt des Interesses. „Die rhythmische Verselbständigung der Stimmen gegeneinander wird ins Unglaubliche gesteigert, weit über das Maß des uns heute Geläufigen hinaus, und es mußte einer weiteren neuen Epoche vorbehalten bleiben, der Kontrolle der einzelnen Zusammenklänge wieder erhöhte Aufmerksamkeit zuzuwenden und damit ein Gegengewicht gegenüber dem Übermaß der rhythmischen Verselbständigung zu finden. Ihren Höhepunkt erreichte diese in den drei- und mehrstimmigen Motetten des XIII. Jahrhunderts, in denen jede Stimme ihren eigenen Text hat und sogar nicht selten Texte in verschiedenen Sprachen gleichzeitig gesungen werden, deren Verbindung zur höheren Einheit doch noch recht prekär erscheint und eher an die babylonische Sprachenverwirrung als die Gemeinverständlichkeit aller Sprachen am ersten Pfingsttage gemahnt"[18]. Riemann führt ein Beispiel aus dem Codex von Montpellier an, bei dem der Diskant überwiegend in jedem Takt vier Silben, der nur weniger tiefere Kontratenor drei Silben und der Tenor zwei Silben in einem Takt aufweist, wobei die drei verschiedenen Texte ungleiche Verslänge und verschiedenen Strophenbau aufweisen, so daß sich die gliedernden Pausen der Einzelstimmen in der mannigfaltigsten Weise gegeneinander verschieben und nicht ein einzigesmal während des ganzen 78 Takte langen Stückes gleichzeitig zusammenfallen[19]. Dabei handelt es sich nicht um primitive Formen, sondern bewußte Rationalisierungsversuche der Polyphonie. Bezeichnend ist das Urteil des Johannes de Grocheo über die

Digitized by Google

Motette: „Dieser Gesang ist aber nicht geeignet, dem Volke als Kost vorgesetzt zu werden, weil es seine Einheit nicht empfindet, noch durch sein Anhören ergötzt wird, wohl aber paßt es für die Gebildeten und jene, welche die Feinheiten der Kunst aufsuchen"[20].

Über die uns erhaltenen mittelalterlichen Motett-Kompositionen urteilt ein moderner Musikhistoriker: „Als mehrstimmige Musik ist für unser Ohr aus der Coussemakerschen Sammlung nicht ein einziges Stück genießbar. Verfolgt man dagegen jede Stimme für sich, so mag man füglich staunen über die Anmut und Rundung der Melodie". (Leichtentritt.)[21] Jede Stimme wird selbständig linear entwickelt aufgefaßt. Nicht der simultane Zusammenklang der Stimmen bildet die Grundlage der musikalischen Vorstellung, sondern die Sukzession der Melodie in der horizontalen Linie. Ebenso wie uns ein mittelalterliches Bild widersinnig erscheint, wenn wir es als räumliche Einheit betrachten, ebenso würden wir einen historisch falschen Standpunkt einnehmen, wenn wir mittelalterliche Musik harmonisch auffaßten. „Die Harmonie steht hier auf keinem höheren Standpunkt als bei den meisten exotischen Völkern jetzt noch." So stellt Lederer z. B. nach in der Vertonung Ciconia's von O rosa bella das Zusammentreffen von e, f, g und e, f und „ähnliche Barabarismen" fest[22].

Bezeichnend für den Mangel einer simultanen musikalischen Vorstellungsweise ist rein äußerlich die Anordnung in den alten Manuskripten, auf die Besseler hingewiesen hat[23]. In den älteren Handschriften, die in Oktavformat gehalten sind, folgen die Stimmen einander „ohne Rücksicht auf ihre gleichzeitige Lesbarkeit; oft steht das Triplum auf dem Recto, der Schluß des Motetus mit dem Tenor auf dem Verso desselben Blattes". Erst Mitte des XIII. Jahrhunderts wird zugleich mit der Bevorzugung des Quartformates ein einheitliches „Lesefeld" angeordnet, in dem sich „das Eigengewicht der Einzelstimmen ebenso wie ihre Einordnung in den Zusammenklang anschaulich in der neuen Kolumnenschreibung ausdrückt".

In der Pariser Schule von Leonin über Perotin bis zu Philipp de Vitry kommt die Entwicklung der selbständigen melodischen Stimmführung zu vollem Durchbruch. Bei Leonin herrscht noch der liturgische Tenor vor, über dessen gedehnter Stimmführung das Duplum sich gleichsam in freier Improvisation in melismatischen Gängen bewegt[24]. Die entscheidende Bedeutungsverschiebung der Stimmen kündigt sich durch neue Musikformen an, die gegenüber dem Organum purum vel duplum immer mehr in den Vordergrund treten: Conductus und Motett. Das Wesentliche hiebei ist, daß an Stelle der liturgisch gegebenen Tenormelodie eine selbständig komponierte Stimme tritt: qui fult facere conductum, primo cantum invenire debet pulchriorem quam potest (Franco)[25]. Die Stimmen — zu der Zweistimmigkeit kommt nunmehr die Drei-

Digitized by Google

und Vierstimmigkeit — sind ideell als gleichberechtigt gedacht und werden syllabisch, Note gegen Note geführt, wobei die Oberstimmen nur gelegentlich in kleinere Melismen aufgelöst werden. Dieses Verhältnis der Stimmen zueinander erfährt in der Zeit Vitry's eine neuerliche Verschiebung, indem das Triplum die Oberhand gewinnt und in schneller Bewegung in Breven und Semibreven als melodisch führende Stimme den begleitenden Unterstimmen gegenübertritt. Dem entspricht auch ein Wandel in der Besetzung, indem die Unterstimmen ihren vokalen Charakter verlieren und zu freigeschaffenen Instrumentalstimmen umgedeutet werden. Besseler hebt als charakteristisch für Vitry die „ausgesprochene Zielstrebigkeit und den einheitlichen Fluß der melodischen Linie", „die fast liedhaft gerundete Melodik mit gleichmäßig übersichtlicher Periodenbildung und außerordentlich klarem Aufbau" hervor, „da alle drei Stimmen sehr sparsam und außer am Schluß nur für die Dauer von je ein bis zwei Longae zusammenwirken"[26].

Daneben vollzieht sich aber ein entscheidender Umschwung in der rhythmischen Theorie, der die große Bedeutung des Problemes des Zeitmaßes für die mittelalterliche Musik in ihrer sukzessiven, horizontalen Entwicklung deutlich erkennen läßt. Die Rhythmik des beginnenden XIII. Jahrhunderts stellt in engem Anschluß an die Prosodie in den modi bestimmte metrische Typen auf, welche durch die Mensuralnotation bezeichnet werden. Dem entspricht die Definition Garlandias: modus est cognitio soni in acuitate et gravitate secundum longitudinem temporis et brevitatem[27]. An Stelle der prosodisch gebundenen nackten Rhythmik setzt die Taktlehre der ars nova ein einheitliches System von Zählzeiten (tempora). Gegenüber der Mannigfaltigkeit der modalen Formen bildet nun das duale Prinzip des zwei- und dreiteiligen Taktes die Grundlage des musikalischen Zeitmaßes. Die vier prolationes der französischen Theorie, ebenso wie die Aufstellung des senar imperfectus und perfectus, des octonar und novenar in der gleichzeitigen italienischen Musik stellen nur die praktisch möglichen Kombinationen dieser beiden Teilungsprinzipien dar. Wenn es auch noch nicht zu einer Takteinteilung im modernen Sinn kommt, so wird doch damit eine einheitliche Zeiteinteilung gewonnen, innerhalb der sich die Stimmen rhythmisch selbständig bewegen können. Dieser Umschwung ist hinsichtlich des Zeitmaßes ebenso grundsätzlich wie auf tonalem Gebiete die Aufstellung des dualen Tonsystems von Dur und Moll im XVI. Jahrhundert an Stelle der auf der Anordnung der Tonschritte aufgebauten Typen der Kirchentöne des Mittelalters. Schon um die Mitte des XIII. Jahrhunderts ist die allmähliche Loslösung von der modalen Rhythmik zu beobachten. Hand in Hand damit geht ein Freiwerden des musikalischen Rhythmus von der Metrik und Wortbetonung des Textes. Es ist bezeichnend, daß nunmehr mit Vorliebe statt metrischer Texte liturgische Prosatexte verwendet

Digitized by Google

werden, daß an Stelle des durchgehenden Versrhythmus willkürliche Folgen von prosaartigen Zeilen treten. Im Petrus de Cruce-Stil ist der Bann der modalen Rhythmik grundsätzlich gebrochen. Besseler spricht von einer „rhythmischen Anarchie", Fr. Ludwig bezeichnet den neuen Rhythmus als „völlig anarchisch, höchst unorganisch und befremdlich". In dieser scheinbaren rhythmischen Auflösung gegenüber dem ordnenden Prinzip der Metrik des älteren Stiles gelangt aber zugleich die Emanzipation der musikalisch-rhythmischen Bewegung zu vollem Durchbruch. Formal zeigt sich dies in einem äußerst differenzierten Ausbau der Taktzeichen und der Bezeichnung der Tonlängen (Verlängerungs- und Verkürzungszeichen), der „das äußerste Maß von Kompliziertheit aufweist, das die Notenschrift je in der Musikgeschichte erreicht hat"[28].

Das scharfe Urteil, das der Autor des Speculum musice, irrtümlich mit Johannes de Muris identifiziert, gegen die neue Richtung fällt — offenkundig das Urteil eines alten Praktikers gegen die modernen Theoretiker — läßt gerade in seiner übertriebenen Verzerrung deutlich ihr Wesen erkennen. Der Anonymus wendet sich gegen die modernen cantatores rudes, idiotas, inspicientes, insipientes et ignorantes, welche die alte Kunst verachten, weil sie weder die subtilitas, noch die difficultas der neuen besäße. Was aber liege an der subtilitas meint er, wenn sie nichts anderes bedeute, als die Einführung zweizeitiger Werte in Noten, Tempora, Modi und Mensur? Beruhe etwa in der Kompliziertheit und in den Widersprüchen, welche die Bücher der modernen doctores in bezug auf Notenzeichen, auf Mensurangabe, auf die Unterteilung der Brevis, auf die Behandlung der Semibrevis aufweisen, ein Fortschritt über die alte Kunst? Diese sei perfectior, liberior, rationabilior, honestior, simplicior et planior als jene, dazu prudens, honesta, simplex, mascula, benemorata, niemals lasciva wie die moderne. Die Neueren verstümmeln, diminuieren und verderben den Diskant, verachten das Gute, diskantieren zügellos, häufen überflüssige Stimmen, zerschneiden sie allzusehr in Hoquete, brechen sie unmäßig in Konsonanzen, zerspalten und teilen sie, springen, hüpfen, tänzeln an unpassenden Stellen, keifen und bellen wie die Hunde und werden gleich Besessenen von blöden und krummen Zuckungen befallen, indem sie einen von der Natur ganz entfernten Begriff der Harmonie aufstellen. Wenn sie in eine Konsonanz mit dem Tenor kommen, können sie auf ihr nicht bleiben, sondern springen sofort auf eine Dissonanz über, was sie novus discantus modus, novis scilicet uti consonanciis nennen. Schöne alte Musikformen, an denen sich die Alten ergötzt und geübt hatten, z. B. das organum duplum vel purum, den zwei- und mehrstimmigen Conductus, ebenso die Hoquete verachten sie und kennen nichts weiter, als Motetti und Cantilenae. Bei ihren Gesängen geht der Text vollkommen verloren (littera perditur), die Wirkung einer guten Konsonanz mindert sich und

Digitized by Google

das Zeitmaß wird durcheinandergeworfen. Bei einem Vortrag von modernen Motetten in einer Gesellschaft sei es vorgekommen, daß nachher gefragt wurde, ob die Sänger hebräisch, griechisch, lateinisch oder was sonst gesungen hätten. Wem in aller Welt könne eine solche lasciva curiositas cantandi gefallen?[29] Es sind die gleichen Gedanken, die schon in dem Dekret des Papstes Johann XXII. von 1322 zum Ausdruck gelangen[30]. Die Frage der Stellung dieses Dekretes zu der ars nova ist viel umstritten und kann hier nicht des näheren behandelt werden. Jedenfalls kann aber die Äußerung des Speculum nicht nur als Kritik gewisser Mißbräuche verstanden werden, sondern drückt allgemein die Stellung einer konservativen Einstellung zur modernen Richtung aus, wie das Eintreten für die älteren Formen des Organum purum vel duplum und des Conductus und die Ablehnung der modernen Motette und Cantilenen beweist. So stellt Besseler fest, daß schon im zweiten Viertel des XIII. Jahrhunderts die Organa-Kompositionen zum Stillstand kommen und bald danach die der Kondukte, und Jakob von Lüttich berichtet Ende des XIII. Jahrhunderts: moderni, d. h. die Musiker der ars nova, quasi solis utuntur motetis et cantilenis[31]. Dies stimmt fast wörtlich mit dem Speculum überein.

Die gesteigerte Entwicklung der horizontalen Linienführung der Stimmen führte aber auch zu einer subtileren Kontrolle der Zusammenklänge in der Lehre vom Kontrapunkt, die unter diesem bezeichnenden Namen (punctus contra punctum) in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts zur Ausbildung gelangt. Aber gerade die Art, wie das Problem zu lösen versucht wurde, ist für die sukzessive Vorstellung des Mittelalters äußerst bezeichnend. Die Grundlage bildete eine neue Wertung der Konsonanz und Dissonanz in ihrer Bedeutung für die Stimmführung, wie wir sie in dem groß angelegten System des jüngeren Johannes de Garlandia niedergelegt finden. Den Wertmaßstab gibt einerseits der Grad und die Art der Tonverschmelzung, andererseits der Unterscheidbarkeit der Einzeltöne im Zusammenklang. Demnach werden die Konsonanzen wie Dissonanzen in vollkommene, mittlere und unvollkommene gruppiert. So wird in der ars cantus mensurabilis die vollkommene Konsonanz als diejenige definiert, bei der man wegen der starken Tonverschmelzung die einzelnen Töne kaum mehr unterscheiden kann; wogegen die unvollkommenen die sind, bei denen zwei Stimmen als stark abweichend vom Gehör apperzipiert werden, dennoch aber nicht dissonieren. Umgekehrt werden die Dissonanzen als vollkommen bezeichnet, bei denen zwei Stimmen sich so miteinander verbinden, daß sie für das Gehör unverträglich sind, unvollkommen jene, die zwar irgendwie für das Gehör verträglich sind, aber dennoch dissonieren[32]. Das bedeutet, daß sowohl in der vollkommenen Konsonanz wie Dissonanz die klare Unterscheidbarkeit aufgehoben erscheint. Nach diesem System nehmen große und kleine Terz als unvollkommene

Digitized by Google

Konsonanzen und große Sext und kleine Septim als unvollkommene Dissonanzen eine Mittelstellung ein. Es ergibt sich daraus unmittelbar, daß für die kontrapunktliche Stimmführung die vollkommenen Diaphonien, gleichviel ob sie Konsonanzen oder Dissonanzen sind, ungeeignet sind. Nicht der in der simultanen Vorstellung isolierte Wohlklang der zusammentreffenden Töne der Stimme bildet somit das angestrebte Ziel, sondern die größtmögliche klare Unterscheidbarkeit der Stimmen. Die Folgerung daraus zeigt sich beim Anonymus XIII, wenn dieser Quinten- oder Oktavenparallelen verbietet, weil diese vollkommene Konsonanzen sind, dagegen Parallelbewegungen von unvollkommenen Konsonanzen, Terzen und Sexten zuläßt[33]. Worauf es hiebei ankommt, geht aus der Definition Garlandia's klar hervor: die Quinten- und Oktavenparallele wird als Aufhebung der Selbständigkeit der Stimmführung empfunden; die Stimmen fallen in der Klangverschmelzung zusammen und werden nicht mehr selbständig apperzipiert. Aus diesem Bestreben, jede Stimme von der anderen loszulösen, sie selbständig in ihrer melodischen Entwicklung faßbar zu gestalten, erklärt sich die ganze weitere minutiöse theoretische Ausgestaltung des Kontrapunktes. So verlangt der Anonymus XIII ausdrücklich, man solle ohne Not auch nicht mehr als zwei oder drei Terzen oder Sexten ohne ein anderes Zwischenintervall aufeinander folgen lassen. Bei stufenweisem Gang des Tenors fordert er sprunghafte Gegenbewegung des Diskants, „denn es gilt als tadelnswert", sagt der Anonymus IV, „wenn eine Stimme sich irgend einer anderen in gleicher Bewegung zu lange anschließt"[34]. Prosdocimus de Beldemandis begründet in seinem Traktat von 1412 das Verbot daß der Kontrapunkt mit dem cantus firmus nicht mit Beibehaltung desselben vollkommenen konsonanten Intervalls steigen oder fallen darf, ausdrücklich damit, daß dies dem „Zweck des Kontrapunktes widerspreche, der darin bestehe, daß zwei Stimmen verschiedene Melodien vortragen, die durch gute und wohlgeordnete Konsonanzen verbunden sind"[35].

Die gleichen Grundsätze gelten beim Triplum, beim dreistimmigen Satz. So wird von Franco die Regel aufgestellt, daß stets die dritte Stimme mit einer der beiden anderen konsoniere und mit einer dissoniere, aber nicht fortgesetzt nur mit einer der beiden[36]. Mit voller Klarheit wird der Grundsatz der Verselbständigung der Stimmen im dreistimmigen Satz in der ars discantus per Johannem de Muris, wahrscheinlich einer späteren Weiterbildung seiner Theorie, ausgesprochen: „Wer über einen Tenor zwei Kontrapunkte, d. h. zwei Diskante komponieren will, der muß sich hüten, daß er nicht beiden gleichbedeutende (aequi pollentes) oder gar dieselben (consimiles) Konsonanzen gibt, z. B. Quinte und Duodecim oder Oktav und Doppeloktav oder Terz und Decim: in solchen Fällen würden sich nicht zwei verschieden klingende, sondern zweimal dieselben Töne ergeben"[37].

Digitized by Google

Wenn der Kodex des Klosters Einsiedeln bei großen Schritten des Cantus die Folge von vollkommenen Konsonanzen gestattet (Oktav-Quint, Quint-Einklang, Duodecim-Oktav), so spricht sich das gleiche Prinzip darin aus, da durch die verschieden großen Melodieschritte die Selbständigkeit der Stimmen genügend betont ist, so daß auch ihr Zusammenfließen in der Konsonanz nicht störend empfunden wird[38].

Die Krönung dieser theoretischen Entwicklung bildet schließlich das in der späteren Harmonielehre so viel diskutierte, berüchtigte Verbot verdeckter Oktaven und Quinten, das beim jüngeren Garlandia im ersten Jahrzehnt des XIV. Jahrhunderts zwar noch nicht explicite, aber per exclusionem zur Geltung gelangt[39].

Es entspricht durchaus der gleichen Auffassung, wenn umgekehrt die Dissonanz im Zusammentreffen der Stimmen nicht so unangenehm empfunden wird, da die lineare Entwicklung der Stimmführung die gleichzeitigen Töne eben nicht als Zusammenklang empfinden läßt. So gilt bei den Motetti colorati die Regel, daß Dissonanzen entschuldbar sind, wenn sie durch Wiederholung eines Melodiegliedes über weitgehendem Tenor entstehen, beides Bedingungen, welche das Verfolgen der Einzelstimmen erleichtern.

So wurden der Wechsel von Konsonanz und Dissonanz und die Gegenbewegung der Stimmen zu den Hauptregeln des Kontrapunktes.

Schon in der Arbeitsweise des Dechant, wie sie aus den Dechantierregeln hervorgeht, ist die rein fortschreitende Auffassung der einzelnen Stimmen erkenntlich, indem stets auch bei drei- oder vierstimmigen Kompositionen angenommen wird, daß jede Stimme selbständig und eine nach der anderen komponiert werde. Auch die dritte mittlere Stimme wird nicht etwa als harmonische Füllstimme aufgefaßt, sondern von ihr gefordert, daß sie für sich wohlgefällig sein muß.

Durch die Behandlung des Textes wurde die Emanzipation der Stimmen noch weiter getrieben. War diese bei Unterlegung verschiedener Texte für die einzelnen Stimmen an sich gegeben, so wurde auch bei gleichem Text durch den zeitlich verschobenen Vortrag desselben Textwortes in den verschiedenen Stimmen ein stets wechselndes Hervortreten der Einzelstimmen erreicht und die Schlußbildung einer oder einiger Stimmen durch Neueinsetzen anderer aufgehoben und in neue Anfänge verwandelt. Die Gegenüberstellung verschiedener Texte führt mitunter zu einer eigenartigen Dramatisierung, indem in den verschiedenen Stimmen gegensätzliche Prinzipien zum Ausdruck gelangen. So führt Ludwig ein Beispiel einer Motette an, in der die eine Stimme der pflichtgetreuen Priester gedenkt: velut stelle fundamenti fulgent facta praelatorum, während sich das Triplum in lebhafterem Rhythmus in Schmähungen der heuchlerischen, falschen, dem Trunke und der Schwelgerei ergebenen Geistlichen ergeht: ypocrite pseudo-pontifices . . . „Und das Ganze erklingt zum Tenor et gaudebit aus dem

Digitized by Google

am Sonntag zwischen Himmelfahrt und Pfingsten gesungenen Allelujah mit den seine Wiederkehr verheißenden Abschiedsworten Christi aus dem Johannes-Evangelium (cap. 14, v. 16 und 18): non vos relinquam orphanos, die auf das nahe Pfingstwunder der Ausgießung des Hl. Geistes vordeuten, dessen Wirkung im idealen Priester im Motetus nun in so leuchtender Farbe geschildert wird"[40]. Diese Bei- und Unterordnung künstlerisch symbolisierter Gedanken und ihre Zusammenfassung zu einem umfassenderen ideellen Symbol ist bezeichnend für die idealistische Denkweise des hohen Mittelalters, wie wir sie auch in der Malerei des romanischen Stiles nachgewiesen haben. Später lockert sich dieser enge Bezug der Texte und führt auch hier zu einer Verselbständigung beziehungsweise zum Dominieren des Textes der Oberstimme.

Diese Entwicklung der sukzessiven, horizontalen Stimmführung fand übereinstimmend mit der Spätgotik in den Bildkünsten, in den gesuchten kontrapunktischen Künsteleien des XV. Jahrhunderts, vor allem der niederländischen Schule, in den Rätselkanons: dem Rückwärtslesen der Stimmen und der kapriziösen Umdeutung der Notierung zur Konstruktion der fehlenden Stimmen ihre für die Spätzeit eines Stiles charakteristische Auflösung. Es ist der gleiche Geist, der sich in den tonmalerischen Chansons, die, von autochthon französischem Ursprung, bald internationale Bedeutung erlangen, ausspricht, wie in Jannequin's Cris de Paris, in den musikalischen Schlachtengemälden la Bataille, le siège de Metz und den idyllischen Szenen le chant des oiseaux, le chant de l'alouette oder parodistisch in le coquet des femmes, und in Striggios „Waschweiber-Klatsch" der gleiche Geist wie in der Erzählerfreude der spätgotischen Bildkunst, in der uns Wald und Flur mit idyllischem Tierleben, höfischem Ritterleben mit Jagd und Minne, ebenso wie derbe Volksszenen und Teufelsspuk ausführlich dargestellt werden.

Aber all dies bedeutet nicht die Zukunft, sondern gehört seinem Wesen nach der Vergangenheit an.

Diesen Ausklängen der gotischen Musik des XIV. Jahrhunderts steht eine gewaltige innere Wandlung gegenüber, die für die ganze weitere Entwicklung der Musik bis in unsere Zeit entscheidend wurde. Johannes Tinctoris spricht im Poemium seines Traktates Proportionale Musices von der niederländischen Musik seiner Zeit in Worten, die ganz an die berühmte Widmung Alberti's an Brunelleschi's gemahnen: „So kommt es, daß in unserer Zeit die Fähigkeit unserer Musik einen so wunderbaren Aufschwung genommen hat, daß sie eine neue Kunst zu sein scheint"[41]. Und in seinem liber de arte contrapuncti von 1477 schreibt er im Gefühl der Überlegenheit seiner Zeit, „daß es erst seit etwa 40 Jahren Kompositionen gäbe, die nach dem Urteil der Kundigen des Anhörens würdig wären"[42]. Es ist das gleiche Selbstbewußtsein, das die zeitgenössischen

Digitized by Google

Theoretiker der bildenden Künste erfüllt, die gleiche entschiedene Ablehnung der Vergangenheit, deren wir bei diesen begegnen, das gleiche intuitive Empfinden für die schicksalsschwere Bedeutung der eigenen Zeit.

Das Neue gegenüber dem Trecento war die Entwicklung eines neuen Vokalstiles. Adam von Fulda erhebt 1490 seine Stimme gegen die Instrumentalmusik und Rafael's Gemälde der hl. Cäcilie gestaltet den Protest im Bilde[43]. Während die Heilige dem Engelsgesang zu ihren Häupten lauscht, hält sie in den Händen abwärts gerichtet ein Organetto, dessen Pfeifen sich gelöst haben, jenes heikle Instrument, von dem uns Filippo Villani berichtet, daß es aus außerordentlich zarten Röhrchen besteht, „die schon bei allerleisester Berührung verletzt werden", und die nur „um Haaresbreite verrückt" verdorben sind und einen Mißklang ergeben. Und zu ihren Füßen zu Hauf eine zerbrochene Viella, verdorbene Pauken, achtlos hingeworfene Triangeln, Tamburin, Schellenreif und Becken. Hier spricht sich nicht nur der Gegensatz zwischen himmlischer und irdischer Musik, sondern auch eine gegenüber dem Trecento andere Wertung von instrumentaler und vokaler Musik aus.

Der neue a cappella-Stil hat in der aus Rondeau und Kanon entwickelten Durchimitierung seinen Ausgangspunkt. Die neue Form der Motette, wie sie uns bei Dunstaple, Dufay und Ockeghem entgegentritt, ist vierstimmig mit einem einheitlichen Text für alle vier Stimmen, die nacheinander mit demselben Motiv einsetzen, das in dieser Weise durchimitiert wird, wobei häufig Note gegen Note gesetzt wird. Diese imitierende Satzweise schloß die früher allein übliche sukzessive Stimmenkonzeption aus und mußte notwendig zu einer gleichzeitigen vertikalen Ausarbeitung des ganzen Satzes führen. Damit gewinnt der Zusammenklang der Stimmen eine ganz andere Bedeutung. Die strenge Imitation verlangt an sich einen solchen Aufbau des Themas, daß in ihm gleichsam die Harmonie latent ist, einen bewußten Bezug auf die, wenn auch theoretisch noch nicht formulierte, so doch praktisch erkannte Harmonie des Dreiklanges als Fundament der Komposition. Wird die Stimmenzahl noch weiter vermehrt — das XV. Jahrhundert kennt vierundzwanzigstimmige und sechsunddreißigstimmige Motette und Kanons — so ist dies nur durch Zugrundelegen einer äußerst einfachen Akkordfolge möglich; so wechselt bei den sechsunddreißigstimmigen Deo gratias von Ockeghem der F-dur- und C-dur-Akkord. Ein Unterscheiden der einzelnen Stimmen ist dabei, wenn auch in einem Takte niemals mehr als achtzehn Stimmen gleichzeitig beschäftigt sind, nicht mehr möglich und Leichtentritt beschreibt die Tonwirkung dahin, „daß nach ein paar Takten weiter nichts gehört wird als ein breites Gewoge, an Fülle von Takt zu Takt sich steigernd"[44].

Was dieser Stilwandlung zugrunde liegt, ist eine andere Art der Gehörvorstellung: in gleicher Weise und nahezu zur gleichen Zeit wie in den Bildkünsten,

Digitized by Google

tritt auch in der Musik die simultane Vorstellung an Stelle der sukzessiven. Dabei ist es gleichgültig, ob man mit Lederer in Dunstaple oder mit Riemann in Ockeghem den eigentlichen Begründer des a cappella-Stiles erblickt, der durch Willaert seinen Ausbau und im Palestrina-Stil seine Vollendung erhält. Der Dreiklang, der schon in der Messe des Leipziger Kodex 1494 den kompositionellen Aufbau bestimmend hervortritt[45], und dessen prinzipielle Bedeutung Ramis (1482) und Gafurius (1496) theoretisch begründet hatten, wird zu einem konstitutiven Grundprinzip. Die Dreiklangfolgen Palestrinas, wie im Hohenlied-Motett, haben ihre Berühmtheit erlangt. „Die Freude an der Reinheit der Harmonien ... dokumentiert deutlich das Bewußtwerden einer neuen Erkenntnis, die Hochschätzung eines neuen Besitzes; der Komponist hört ganz offenbar in erster Linie das Simultane, das Akkordische und nicht mehr wie früher das Melodische; er konzipiert mehr vertikal als horizontal und hat daher statt Einzelstimmen Stimmenkomplexe fortzubewegen, was zunächst eine gewisse Schwerfälligkeit bedingt" [46]. Wie bei jedem neuen Rationalisierungsversuch zeigt sich auch hier vorerst eine gewisse Beschränkung, eine scheinbare Verarmung an Ausdrucksfähigkeit. Die strenge Beobachtung der harmonischen Bindung der Stimme im vertikalen Sinne bringt eine gewisse Vereinfachung, ja Monotonie mit sich. „Man könnte übertreibend sagen, daß ein a cappella-Stück, ist nur eine befriedigende Länge erreicht und die Einheit der Tonalität gewahrt, an beliebiger Stelle schließen könnte" [47]. (Einstein.) Auch dies ist eine Erscheinung, die wir als Folge der geometrischen Raumgestaltung in den Bildkünsten des Quattrocento beobachten konnten.

Auch in der Verteilung der Rollen, die dem Süden und dem Norden in der Entwicklung zukommt, zeigt sich das gleiche Verhältnis wie in der Bildkunst, das die gemeinsame geistige Grundlage der räumlichen und harmonischen Vorstellungen erkennen läßt. Wenn die harmonische Beziehung neben der melodischen in der florentinischen Trecento-Musik stärker hervortritt, wenn im Motettenstil der Spätgotik den Niederländern und den Deutschen die Führung zukommt, wenn schließlich um die Mitte des XVI. Jahrhunderts mit Palestrina Italien wieder an die Spitze der Bewegung tritt und in Theorie und Praxis der harmonischen Auffassung zum Durchbruch verhilft, so liegt der Parallelismus klar zutage und bedarf keiner näheren Ausführung.

Mit der Entwicklung eines neuen musikalischen Stiles vollzieht sich aber auch zugleich dessen theoretische Fixierung. Sicherlich lassen sich Vorläufer für den Versuch eines theoretischen Erfassens der Harmonie schon bis ins Mittelalter zurückverfolgen, wie wir ja auch gewisse perspektivische Kenntnisse primitiver Art in der Trencento-Malerei nachweisen können. Aber eben daß es trotz solcher Vorahnungen nicht zur klaren Erkenntnis der harmonischen Verhält-

Digitized by Google

nisse kam, ist das Entscheidende. Schon bei Walter Odington wird zugleich mit dem Versuch für die große und die kleine Terz durch die harmonische Teilung der Quint einfache Zahlenverhältnisse zu gewinnen und damit den volkstümlichen Fauxbourdon theoretisch zu begründen, der Begriff des Dreiklanges vorausgenommen. In den Vorschriften der ars discantus des Johannes de Muris für den dreistimmigen Satz, die Oberstimmen nicht nur zum Tenor, sondern auch zueinander in Beziehung zu setzen, und den daraus abgeleiteten Anweisungen, dem ersten Diskant die Quinte und dem zweiten die Dezime zu geben, da diese beiden auch ohne Tenor eine Konsonanz bilden würden, oder aber dem ersten die Dezime und dem zweiten die Duodezime, welche ebenfalls ohne Tenor konsonieren (Terz), liegt zweifellos ein gewisses harmonisches Empfinden zugrunde[48]. Aber daß eben die Beziehungen doch immer nur zwischen je zwei Stimmen gefaßt werden und nicht der Zusammenklang aller drei Töne als Einheit genommen wird, bezeichnet eben die für das Mittelalter unübersteigbare Schranke der musikalischen Vorstellungsfähigkeit.

Erst Ende des XV. Jahrhunderts finden die neuen künstlerischen Errungenschaften seit Anfang des Jahrhunderts im Traktat des Spaniers Bartolomeo Ramis von 1482, in dem zum ersten Mal der Dreiklang aufgestellt wird, und in der Schrift des Franchinus Gafurius, die den bezeichneten Titel führt: De harmonica musicorum instrumentorum (1518) ihren theoretischen Niederschlag. Gafurius gibt zum ersten Mal eine Definition der Harmonie: „Was ist Harmonie?" so frägt er. „Sie ist doch wohl ein angenehmer, übereinstimmender Klang der äußeren entgegengesetzten Stimmen, die mit der gemeinsamen Mittelstimmen Konsonanzen einschließen . . . Daher sind die falsch beraten, die Konsonanz und Harmonie gleichsetzen. Denn wenn auch Harmonie Konsonanz ist, so ergibt doch nicht jede Konsonanz eine Harmonie. Die Konsonanz wird nämlich aus einem hohen und einem tiefen Ton erzeugt: die Harmonie wird dagegen durch einen hohen und einen tiefen und einen mittleren Ton bewirkt . . . Drei Töne in harmonischem Verhältnis angeordnet, die zugleich erklingen, ergeben einen überaus süßen Einklang und eben eine Harmonie . . . (Die Harmonie) besteht doch wohl aus zwei ungleichen Konsonanzen, welche aus unähnlichen Proportionen abgeleitet werden"[49]. Harmonie ist ihm also nicht das Verhältnis zweier Töne zu einander, sondern das zweier Konsonanzen zu einander. Sie entspricht also der Teilung einer Raumgröße oder Zahl durch eine mittlere Proportionale. Tatsächlich entwickelt auch Alberti neben der arithmetischen und geometrischen mittleren Proportionale eine „aus der Musik", die er dem entsprechend als musikalische bezeichnet[50].

Die entscheidende Erkenntnis der Simultaneität als Wesen des harmonischen Hörens finden wir bei Pietro Aron ebenso klar ausgesprochen, wie wir sie für

Digitized by Google

die Bildvorstellung bei Lionardo fanden, der bezeichnenderweise hiebei ebenfalls auf die musikalische Harmonie hinweist. Für Aron ist der Grund, warum die Modernen es besser machen, eben „weil sie alle Stimmen zusammen betrachten (considerando insieme tutti le parti) und nicht die Stimmen nacheinander komponieren“ [51].

Mit der harmonischen Auffassung erhält auch die Tonalität erst ihre Begründung. Bei den Kirchentönen war sie anfangs nur in der repercussa, dem Ton, um den sich die Melodientypen herum bewegen, und dem Umfang der Melodie gegeben [52]. Später, zu einer Zeit, da das Bedürfnis entstand, in das frei bewegliche, schwankende Wesen der Tonalität einen festeren Halt zu bringen, und da die scholastische Behandlung auch auf das tonale Gebiet übergriff, wurde der Grundsatz aufgestellt: omnis tonus respecit in finem, und damit im Finalton die Tonalität gefunden. Es ist also nach einem von Kurt Huber geprägten Terminus nur von einer melodischen Tonalität zu sprechen, die in der „Beziehung der Melodietöne zu ihrem Ausgangspunkte oder zu dem innerhalb des melodischen Ablaufes berührten Tonsystem“ gelegen ist (O. Ursprung) [53]. Erst das XVI. Jahrhundert bringt den Umschwung. In der Anweisung Aron's, bei Imitierung in Gegenbewegung den Quartensprung nach oben durch den Quintensprung nach unten zu beantworten, „weil sonst die Einheit der Tonart zerstört werde“ [54], zeigt sich zum ersten Mal das Gesetz der Tonalität in seiner harmonischen Fundierung erkannt.

In Zarlino's Institutione harmoniche finden die bisherigen theoretischen Bemühungen ihre vorläufige Zusammenfassung, die für lange entscheidend blieb. Es ist der Geist und die Sprache, ja vielfach die Terminologie der Traktate über die bildenden Künste, die uns hier begegnen, so wenn er seine Theorie der Konsonanzen begründet: „und sie sind umso anmutiger (vaghe), je mehr sie sich von der Einfachheit entfernen, an der unsere Gefühle sich nicht so sehr erfreuen; denn sie lieben mehr die zusammengesetzten Dinge als die einfachen“, oder wenn er die Harmonie aus der varietà geboren sein läßt. Der Satz: „... da die Natur Dinge ohne Proportion und ohne Maß haßt und sich erfreut an solchen, die in sich Ebenmaß (convenienza) haben“ [55], könnte ebenso gut in einem Architektur- oder Malertraktat stehen.

Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung Zarlino's liegt aber vor allem in der Erkenntnis des wahren Wesens der Harmonie und der Grundlegung eines harmonisch aufgebauten Tonsystems. Er spricht es klar aus, daß die Terz und Quint oder ihre Oktavversetzungen die alleinigen Elemente der Komposition sind, so daß das Ohr keine weiteren Töne begehrt, die zwischen diesen oder außerhalb derselben lägen und wirklich von ihnen verschieden wären. Damit ist die grundlegende Bedeutung des Dreiklanges erkannt und der Grund gelegt

Digitized by Google

für die Aufstellung der drei Hauptakkorde, der Dreiklänge auf der Tonica, Dominante und Subdominante, und die Ableitung der Leitertöne aus diesen Grundharmonien, wie sie von Rameau und Tartini mehr als ein und ein halbes Jahrhundert später entwickelt werden. Der Einsicht in die konstitutive Bedeutung von Terz und Quint tritt bei Zarlino als zweiter epochaler Gedanke die Erkenntnis der dualen Natur der Harmonie an die Seite. Die beiden möglichen Formen der Harmonien unterscheiden sich für ihn allein durch die positione della corda che fa la terza, d. h. durch die harmonische oder arithmetische Teilung der Quint in eine große und kleine oder umgekehrt in eine kleine und große Terz. Dies bedeutet die Aufstellung der Dur- und Mollharmonie. Indem beim Mollakkord die große Terz als oben liegend angenommen wird, bedarf seine Begründung nicht der Einführung der kleinen Terz, so daß an den beiden harmonischen Grundelementen, der Terz (5 : 4) und der Quint (3 : 2) festgehalten wird. In der Aufstellung des numerus senarius, d. h. der Annahme von sechs Saitenlängen, einmal im Verhältnis 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6, deren Zusammenklang den Mollakkord ergibt, dann in der Umkehrung $1 : 1/2 : 1/3 : 1/4 : 1/5 : 1/6$, was den Durakkord ergibt, ist auf rein theoretisch-spekulativem Wege die akustisch-physikalische Theorie der Obertöne vorweggenommen, die erst von Josef Sauveur 1700 in den Sitzungsberichten der Pariser Akademie der Wissenschaften als Elemente der Zusammensetzung des Klanges festgestellt und von Rameau seinem Harmoniesystem zugrundegelegt wurden. Gleichzeitig ist aber Zarlino damit auch der Vater der Umkehrung des Systems der Obertöne und Hypostasierung fiktiver Untertöne als Grundlage der Mollharmonie, die von Rameau und Tartini bis Moriz Hauptmann und Artur von Oettingen die Musiktheorie beherrscht haben, und gegen die erst Stumpf mit aller Entschiedenheit auftrat[56]. So wird Zarlino für Rameau und die Kunsttheoretiker des XVIII. Jahrhunderts l'oracle und le prince des musiciens modernes.

Aus der harmonischen Betrachtungsweise der Musiktheorie der Renaissance mußte sich eine andere Problemstellung ergeben, die ebenfalls bis ins XVIII. Jahrhundert nachwirkt, die Frage der temperierten Stimmung. Wie enge dieses Problem mit der Aufstellung des Harmoniebegriffes zusammenhängt, zeigt sich bei Gafurius, indem es bei der harmonischen Teilung der Quint einsetzt. Es ist bezeichnend, daß nicht das pythagoreische Komma, die mathematisch sich ergebende Differenz zwischen der zwölften Quinte und der siebenten Oktav, den Ausgangspunkt bildet, sondern das syntonische oder didymische Komma, die Differenz zwischen der großen Terz und der Superposition zweier Grundtöne vom Verhältnis 8 : 9, die 64 : 81 statt 64 : 80 ergibt. Die primäre Forderung war eben, wie schon im Mittelalter bei Walter Odington, die Anerkennung des konsonanten Charakters der Terz, mit der der Dreiklang steht oder fällt. Selbst vor

Digitized by Google

der Autorität der pythagoreischen Lehre schreckt Ludovico Fogliani (Musica theoretica 1529) nicht zurück, wenn es gilt, diese Position zu verteidigen. „Welcher Mensch, der überhaupt hören kann, möchte leugnen, daß es außer diesen (Oktav, Quint, Quart) noch andere Konsonanzen gibt?“ [87] So war die theoretische Einstellung unmittelbar von der anschaulichen Vorstellung bestimmt. Die zwingende Gewalt, mit der sich die harmonische Grundform des Dreiklanges, trotzdem er dem Wesen nach schon im Mittelalter in Praxis (Fauxbourdon) und Theorie (Odington) latent gegeben war, nun auf einmal sich entgegen der antiken Überlieferung — und dies gerade in der Zeit des Humanismus — durchsetzt, zeigt klar den Wandel der Vorstellungsweise, der dem musikalischen Umschwung des XVI. Jahrhunderts zugrundeliegt.

Bei Fogliani werden die inneren Schwierigkeiten gerade durch die praktisch unmögliche Einführung zweier d und zweier b im Verhältnis des didymischen Kommas rücksichtslos aufgedeckt, und gerade dadurch gebührt ihm das Verdienst, den entscheidenden Anstoß zur Auseinandersetzung mit dem Problem der Temperierung gegeben zu haben, das erst durch die von Andreas Werckmeister aufgestellte gleichschwebende Temperierung (1691) für die abendländische Musik zum theoretischen Abschluß gelangte.

In der Grundlegung eines neuen, umfassenden musikalischen Systems, das im wesentlichen noch heute als geltend angesehen wird, ist die Bedeutung der Musiktheorie der Renaissance gelegen. Sie bedeutet zugleich einen grundsätzlichen Bruch mit der mittelalterlichen Theorie. Wenn die Rolle der Mathematik als theoretische Fundierung der Musik in der Renaissance gegenüber dem Mittelalter eher abzunehmen scheint, so ist dies aus der grundsätzlich anderen Bedeutung, die der Mathematik im theoretischen Aufbau zukommt, zu erklären. Die mittelalterliche Musiktheorie ist, so weit sie nicht handwerklich-praktischer Art ist, vor allem spekulativ-symbolisch. Sie schließt sich darin im wesentlichen der antiken pythagoreischen Tradition an, wie sie ihr durch Boëthius überliefert war. Schon die Einteilung der Musik in eine musica mundana, eine Musik des Makrokosmos, die sich im harmonischen Umschwung der Himmelsgestirne (Sphärenharmonie) und dem harmonischen Wirken der Elemente (musica elementalis) offenbart, und eine musica humana des Mikrokosmos, in deren harmonischem Verhältnis die Beziehung zwischen Leib und Seele zum Ausdruck gelangt, läßt diesen rein transzendenten Charakter erkennen. Eine räumlich geklärte, physikalisch begründete Weltvorstellung, wie sie die Renaissance brachte, mußte auch diesem musikalisch-spekulativen System den Todesstoß versetzen. Der Glaube an eine Sphärenharmonie beginnt bereits bei Johannes de Grocheo und Joh. Tinctoris zu wanken. Aber erst Adam de Fulda legt die entscheidende Bresche in das System, indem er die musica mundana und humana als musica

Digitized by Google

naturalis gegenüber der Vokal- und Instrumentalmusik, die er als artificialis bezeichnet, überhaupt aus der Musiktheorie ausscheidet und nur die letztere ihr vorbehält, indem er sie „von dem vielgepriesenen Zusammenhang von Weltall und irdischer Natur" (H. Abert) befreit und als praktische Kunstübung dem Musiker vorbehält: artificialis, hoc genus tenent musici. Est vel instrumentalis vel vocalis[58]. Es vollzieht sich damit die gleiche Scheidung einer konkreten Vorstellungsweise von einer symbolisch-spekulativen, wie wir dies in der Astronomie und der physikalischen Bewegungslehre des XVI. Jahrhunderts beobachten konnten. So verhält sich auch die Musiktheorie der Renaissance zu der des Mittelalters wie Astronomie zu Astrologie, wie die physikalische Vorstellung zur symbolisch-mythischen.

In der musikalischen Praxis fand die neue simultane Auffassung der Polyphonie als Abfolge von Zusammenklängen oder Harmonien ihren Ausdruck vor allem im bezifferten Generalbaß. Er ist „der Niederschlag des geregelten harmonischen Musikdenkens, wie es Zarlino angebahnt hatte"[59]. (R. Haas.) Nach Matthesons klarer Definition ist er „nichts anderes als bezifferte Grundnoten, die einen vollständigen Zusammenklang andeuten, nach deren Vorschrift volle Griffe auf dem Klavier oder einem anderen Instrument gemacht werden, damit dieselben dem übrigen Konzert in genauer Einigkeit zur Unterstützung und Begleitung dienen"[60]. Der Generalbaß gibt daher in abgekürzter Schrift eine Abfolge von Harmonien, wobei die Stimmführung, das Detail des Akkompagnements dem Spieler überlassen bleibt. Die Generalbaßnoten haben dabei nicht die Bedeutung einer selbständigen durchgehenden Stimme, sondern nur die der jeweils tiefsten Töne des ganzen Tonstückes. Der Basso seguente gibt dem Organisten den harmonischen Aufbau sämtlicher Stimmen und ist insoweit für die Orgelbegleitung der Ersatz für die ganze Partitur. Der parallele Fortschritt der Stimmen wird vertikal abgelesen zum Fortschreiten von harmonischen Zusammenklängen. Die musikalische Bewegung wird auf Grund der gleichen Vorstellungsweise, wie die neue Auffassung der physikalischen Bewegung im Raum, zu einer Sukzession von simultanen Ruhezuständen. Im Zusammenhören der polyphonen Klänge liegt immer ein in sich abgeschlossenes Sein, ein in sich Beruhen, während alle Stimmführung sich im sukzessiven Intervallschritt äußert, also Bewegungsrichtung bedeutet. Die reine harmonische Bewegung erhält allein ihren Sinn aus der Tonalität. Nur die Tonalität gibt dem an sich richtungslosen Einzelakkord seine besondere Bedeutung, die ihn zur Rückführung zum Dreiklang der Tonica hintreibt, worin das Wesen der Kadenzierung besteht. Die Tonalität wird gleichsam zum räumlichen Achsensystem der Geometrie, in bezug auf das alle Tonfolgen gedeutet und auf das sie bezogen werden.

Digitized by Google

Es ist für die allgemeine geistesgeschichtliche Bedeutung des Generalbasses von größter Wichtigkeit, daß er historisch sich nicht als das Ergebnis theoretischer Spekulation, sondern als ein sich natürlich darbietendes praktisches Hilfsmittel darstellt. Daher ist uns auch nicht sein „Erfinder" bekannt, obgleich doch die Renaissance mit besonderer Vorliebe Personenkult betreibt. Es gibt eben keinen Erfinder des Generalbasses, weil er sich offenbar im Gebrauch der italienischen Organisten allmählich herausgebildet hatte, d. h. er ist das unmittelbare praktische Ergebnis der neuen Vorstellungsweise, der simultanen harmonischen Klangauffassung.

Eine Vorstufe einer Abbreviation der Schreibweise auf Grund einer homophon-akkordischen Vorstellung kann man vielleicht schon in der Schule Dufay's erkennen, wenn mitunter die Mittelstimmen gar nicht notiert werden, sondern durch den Zusatz „per Fauxbourdon" angegeben werden[61]. Immerhin handelt es sich hier noch um die Angabe für eine bestimmte, wenn auch akkordisch aufgefaßte Stimmführung. Dagegen erscheinen in Hans Buchners Fundamentbaß von 1540 schon Akkordbilder, und Thomas de Sancta Maria hebt im spanischen Lehrgang des Fantasiespielens von 1565 die Pflege der konsonanten Akkorde hervor[62]. In der harmonisch begleiteten Monodie des stile rappresentativo, wie er sich um 1600 in Florenz im esoterischen Kreise des Conte Bardi entwickelt hatte, spitzt sich die harmonische Einstellung der Renaissancemusik aufs äußerste zu. In vollem Bewußtsein der Gegensätzlichkeit dieser Auffassung zur mittelalterlich gotischen Tradition wird in Bardi's Schreiben an Caccini „dem Kontrapunkt der Krieg erklärt". Hatten Vincenzo Galilei, Peri und Caccini vermeint, in ihrem neuen monodischen Stil die Musik der Antike wieder entdeckt zu haben, so bedeutet doch die Monodie der Florentiner etwas im Wesen anderes als die der Antike[63]. Ist die antike Monodie als subjektive Selbstdarstellung in ihrer Isolierung der plastischen Erscheinungsform in der Bildkunst gleichzustellen, so erscheint die Monodie der Renaissance in ein harmonisches System simultaner Vorstellungen eingebunden in gleicher Weise wie sich jede Körpervorstellung in der Bildkunst in die Raumvorstellung einordnet.

Mit dem „neuen Stil" war aber der entscheidendste Schritt zur Entwicklung der modernen Musik getan, indem mit ihm die Umwertung der Melodie im musikalischen Hören angebahnt wurde. Die Melodie selbst wurde als harmonisches Gebilde erkannt. Die ganze musikalische Einsicht des Mittelalters beruht auf dem Stimmschritt, auf der sukzessiven Beziehung von Ton zu Ton — wie auch die mittelalterliche Dichtung wie wir sahen, immer linear von Ding zu Ding, von einem Element der Handlung zum anderen fortschreitet — in der Neuzeit ist die melodische Tonfolge durch ihre harmonische Natur bestimmt und

Digitized by Google

fügt sich durch diese harmonische Bestimmtheit zu einem Ganzen. Jeder Ton wird zu einem harmonischen Repräsentanten. So verkündet Rameau: La melodie nait de l'harmonie. Und im weiteren dreht er das Verhältnis des Kontrapunktes gerade um: Il semble d'abord, que l'harmonie provienne de la melodie, en ce que la melodie que chaque voix produit, devient harmonie par leur union; mais il a fallu determiner au paravant une route a chaqu' une des voix, pour qu'elles pussent s'accorder ensemble[64]. In den Harmoniefolgen ist die Stimmführung gegeben; die Harmonie ist nicht das Ergebnis des Zusammenklanges der autonom geführten Stimmen, sie ist vielmehr das Primäre gegenüber den einzelnen Stimmen, die aus ihr entwickelt werden. Schärfer kann der Gegensatz zum Mittelalter nicht gefaßt werden.

Die Melodie als harmonisches Gebilde ist nicht mehr linearer Natur, sondern in ihrer immanenten vertikalen Beziehung zweidimensional, räumlich[65]. Diese Umdeutung der Melodie ist aber keineswegs nur eine Angelegenheit der Theorie, sondern des lebendigen Hörens, der künstlerischen Vorstellung. Darin ist letzten Endes die neue Melodik und Homophonie der modernen Musik der Zeit nach Bach begründet.

Aber auch hier, wie in der Bildkunst und in der Dichtkunst, ist die Entwicklung der Neuzeit nicht durch die Begründung aus der Simultanvorstellung allein bestimmt, sondern stellt sich als eine Verarbeitung der mittelalterlichen Tradition vom Standpunkt der neuen Vorstellungsweise, als eine Durchdringung der sukzessiven Gestaltung mit der simultanen dar. Trotz der entschiedenen Absage der Florentiner Schule an den Kontrapunkt setzt sich im XVII. Jahrhundert doch wieder die stimmige Polyphonie durch. In der Behandlung des Basso continuo und seiner Umwertung von einer rein harmonischen Grundlage zu einer selbständigen stimmlichen Bedeutung, wie sie sich im Basso ostinato ankündigt, und gegen Ende des Jahrhunderts im „freien Baß" immer stärker zum Durchbruch gelangt, ist diese scheinbare Umkehr und Rückbildung deutlich zu beobachten. In der Fuge findet diese Auseinandersetzung zwischen vertikaler und horizontaler Gestaltung ihren stärksten formalen Ausdruck. Geht die Fuge auch über das Ricercar auf die spätmittelalterliche Motette mit Imitation und die florentinische Caccia zurück, wurzelt sie also ihrem ureigensten Wesen nach in der mittelalterlichen sukzessiven Vorstellungsweise, so bedeutet sie doch zugleich eine Durchdringung der Vielstimmigkeit durch die harmonische Auffassung. Indem das Thema ein „harmonisch-tonales Grundgeschehen" (Müller-Blattau)[66] darstellt, z. B.: Tonica, Subdominante, Dominante, Tonica oder: Tonica, Dominante, Tonica, Dominante, wird auch die polyphone Stimmführung zu einer harmonischen Angelegenheit. Dies drückt sich klar in den Worten Reincken's aus: „Was itzo wegen Contrafuga . . . gesagt ist, ist von den Noten geredt, die

Digitized by Google

eigentlich die Harmonie machen, oder respectu harmoniae angesehen werden, die anderen durchgehenden Noten gebben und nehmen hierinnen Nichts"[67]. „Eine alt-neue polyphone, kontrapunktische Kunst leuchtet wieder auf" (Einstein)[68], die über Dietrich Buxtehude in Bach zu einem gewaltigen Höhepunkt und zugleich entwicklungsgeschichtlichen Abschluß kommt.

Aber die Polarität von Kontrapunkt und Harmonie muß noch von einem anderen Gesichtspunkt betrachtet werden. In der Polyphonie spricht sich ein durchaus anderes Verhältnis des Subjektes zur Welt aus als in der Einstimmigkeit.

Die reine Monodie ist ihrem Wesen und Ursprung nach unmittelbarer Ausdruck des Ichs. Das Kind, das vor Freude in die Hände klatscht, jauchzt und singt, der Wanderer, der zum Takt der Schritte ein Liedchen trällert, der Hirte, der auf der Flöte eine langgezogene Weise bläst, gestaltet spontan sein eigenstes Empfinden. Die Monodie ist als musikalische Urform tonale Selbstgestaltung, wie es körperlich der Tanz ist. Die Verwendung eines Instrumentes als Mittel der Tongebung ändert an diesem Verhältnis grundsätzlich nichts. So hat die Einstimmigkeit in erster Linie Beziehung zum ausübenden Subjekt, dessen Ausdrucksgestalt sie ist, und auch der Zuhörer muß sich, um sie nachzuempfinden, an die Stelle des schöpferischen Subjektes versetzen und von ihr aus sie nacherleben. Diesen individuellen Charakter bewahrt die Monodie auch dann, wenn sie durch festere Formgebung und durch rhythmische tonale Rationalisierung bestimmtere objektive Realität erhält. Immer bleibt sie in ihrer abgeschlossenen, in sich beruhenden, körperhaften Isolierung Ausdruck eines individuellen Prinzips. In diesem Sinn wird auch im Unisonogesang die ausführende Menge zur ideellen Individualität; und gerade darin beruht seine ungeheure massensuggestive Wirkung, die den Einzelnen gefühlsmäßig und triebhaft in der Allgemeinheit aufzugehen zwingt.

In der Mehrstimmigkeit steht das Individuum nicht mehr allein. Dem Ich tritt ein Fremd-Ich gegenüber. Sie muß daher immer irgendwie Ausdruck eines sozialen Verhaltens sein, einer Beziehung vom Menschen zum Mitmenschen, vom Ich zu einem außenstehenden individuellen Prinzip. In der Polyphonie steht das Individuum nicht mehr allein, es fühlt sich als Mitglied einer Gemeinschaft, aber es wahrt dabei doch seine Sonderexistenz, es geht nicht restlos in ihr auf. Der mehrstimmige Gesang hat daher ebenfalls die suggestive Wirkung sozialer Bindung, aber nicht in jener zwingenden Form des Unisono. Das Verhältnis individueller Selbständigkeit und gemeinsamer Bindung kann dabei in seinen ganzen Variabilität mit wechselnder Akzentverschiebung mannigfaltigste Gestalt annehmen. Welche dominierende Kraft der Überlieferung dokumentiert sich in der sakralen Bedeutung des liturgischen Cantus firmus im frühmittelalterlichen Organum, der durch die paraphrasierende Nebenstimme in seiner

Digitized by Google

individuellen Bedeutung nur eine Bereicherung erfährt, gleichsam jede Individualität außer sich in seine Herrschaft zwingt; welches starke gesellschaftliche Empfinden liegt im frei improvisierten Dechant mit seiner konventionell geregelten Rücksichtnahme auf den Partner im einheitlichen Rhythmus und im Distanzhalten der Stimmen; welche gewaltige Verschiebung des individuellen Eigenlebens kommt in der Umschichtung der Stimmen und in der Verselbständigung der Organalstimmen zum Ausdruck, wobei bezeichnender Weise der Kirchengesang, wenn auch mit wechselnder Bedeutung, doch „Tenor" bleibt. Wesentlich für das ganze Mittelalter ist dabei, daß die Gebundenheit immer von Individuum zu Individuum besteht, daß die Vorstellung eines überindividuellen Prinzipes, das grundsätzlich in der Polyphonie gelegen ist, die ihrem Wesen nach niemals Ausdruck eines Individuums sein kann, immer an den isolierten Individualvorstellungen der Einzelstimmen haftet und nur als deren wechselseitiges Verhalten, aber noch nicht als übergeordnete Einheit verstanden werden kann. Es zeigt sich hierin die gleiche Grundform wie in den räumlichen Vorstellungen, indem für das Mittelalter die räumliche Bestimmung ebenfalls nicht als Lage im absoluten Raum, sondern nur als wechselseitige Beziehung der isolierten Erscheinungsformen erfaßbar war. Dabei läßt sich der gleichgerichtete Ablauf beobachten von einer vorwiegend konventionellen Bindung der in sich geschlossenen Formsymbole zu einer wechselnden räumlichen Verselbständigung der Einzelfigur, die sich einen ideellen Bewegungsraum schafft und durch ihre Aktion auch wechselseitige Raumbeziehungen herstellt. Bei diesem Parallelismus handelt es sich jedoch nicht um eine Zuordnung raumkünstlerischer und zeitkünstlerischer Erscheinungsformen aus einem Analogieverhältnis — dies muß nochmals betont werden, um in diesem entscheidenden Punkt jedes Mißverständnis zu vermeiden — sondern um ihre Zurückführung auf eine gemeinsame geistige Disposition und deren immanente Entwicklung.

Haftet die mittelalterliche Polyphonie immer an der Vorstellung der Einzelstimme als individuelle Ausdrucksform, so drückt die harmonische Auffassung der neueren Zeit ein durchaus anderes Verhältnis des Individuums zur Umwelt aus. Im rein harmonischen Satz gibt die Einzelstimme grundsätzlich ihre individuelle Selbständigkeit auf. Aber dies bedeutet nicht wie im Unisono ein Aufgehen des Einzelnen in eine Kollektivindividualität, sondern in ein überindividuelles Prinzip. Die Harmonie ist nicht Beziehung der individuellen Stimmen untereinander, sondern Beziehung jedes Zusammenklanges, jedes Tonschrittes zu einem übergeordneten, umfassenden Tonsystem, sie ist musikalischer Ablauf und Erleben in einer rationalisierten, einheitlichen Tonwelt. In ihr steht das Individuum nicht dem Individuum, sondern dem All gegenüber, in das es selbst einbezogen erscheint.

Digitized by Google

Wiederum kann dieses Verhältnis musikalich verschiedene Form annehmen. Es können sich in der harmonischen Polyphonie die Einzelstimmen als musikalische Individualitäten gleichmäßig den übergeordneten harmonischen Prinzip unterordnen; oder er kann in der Harmonie die Einzelstimme als subjektive Ausdrucksform vom harmonischen Aufbau als kosmisches Prinzip getragen werden, in ihm sich weltumspannend weiten oder hingebungsvoll sich verlieren.

Diese eigenartige Einstellung der modernen Musik hinsichtlich des Verhältnisses von Ich zur Welt, die in ihrem Ethos ebenso einzigartig ist wie in ihrer harmonisch-stimmigen Formgestaltung, bestimmt ihr innerstes Wesen.

Aus dieser Betrachtung heraus verstehen wir erst ganz die geistesgeschichtliche Bedeutung der Entwicklung der modernen Musik seit der Florentiner-Renaissance und jene zwei scharf hervortretenden Perioden von Zarlino bis Bach und von Gluck und Mozart bis zur Gegenwart. Die erste Periode ist durch die Auseinandersetzung zwischen dem individuellen Prinzip der Einzelstimme und des überindividuellen harmonischen Systems gekennzeichnet. Bedeutet das Thema der Fuge gegenüber der mittelalterlichen Imitation auch eine Individualisierung und in diesem Sinne eine stärkere subjektive Ausdruckskraft, so wird doch diese Individualform durch ihre harmonische Bindung und ihre Einordnung in das harmonische, kontrapunktische Gewebe einem höheren, allgemeineren Prinzip untergeordnet. Das Verhältnis von subjektiver Gestaltungskraft der Thematik und harmonischer Bindung verschiebt sich zwar innerhalb der zeitlichen Entwicklung und entsprechend der künstlerischen Persönlichkeit, so daß die Fuge bei Bach zu stärkstem subjektiven Ausdruck gelangt, im allgemeinen aber ist diese Periode doch durch die objektive, harmonische Auffassung gekennzeichnet. Die entscheidende Wendung zur modernen Homophonie seit Gluck ist durch die Subjektivierung der Einzelstimme bedingt. Das Motiv ist nicht mehr wie das Fugenthema eine in sich geschlossene, harmonisch bestimmte Individualform sondern eine durchaus persönliche, aus sich heraus wirkende, vorwärtstreibende Kraft. Es liegt ihm nicht eine substanzielle, sondern eine funktionelle Vorstellung zugrunde. Die Verschiebung von der substanziellen zur funktionellen Vorstellungsweise, die sich in der Philosophie und in der Naturbetrachtung vom XVI. Jahrhundert an allmählich durchsetzt, bricht nun voll und ganz auch in der Musik durch. Diese subjektive dynamische Form des Motives ist aber doch wiederum eine harmonische Erscheinung, sie ist nicht rein subjektiver Ausdruck, sondern sie ist aus der harmonischen Tonalität entwickelt, ist gleichsam Ausdruck eines subjektiv empfundenen Gesamtwillens. Die Simultanvorstellung liegt nicht mehr in der ruhenden substanziellen Vorstellung der Harmonie, sondern in der Synthese individueller Willenspotenzen, die aber doch immer als Gesamtheit und Einheit empfunden werden. Der subjektive Ausdruck

Digitized by Google

der einzelnen ariosen Stimmen wird immer zu dieser Gesamtheit, diesem Gesamtwillen, freundlich oder feindlich, in Beziehung gesetzt. Darin liegt der dramatische Charakter der modernen abendländischen Musik. Der subjektive freie Wille wird im Gegensatz gestellt zur determinierten objektiven Realität, das Ich wird in Beziehung gesetzt zur Natur, zur Welt, zur der einen und alleinigen Gottheit. Es ist dieselbe Grundform der Weltbetrachtung, wie wir sie in der Malerei und in der Dichtkunst aufgezeigt haben.

Die barocke Musik findet ihren seltsamsten künstlerischen Ausdruck in der Oper. Man muß sich erst frei machen von der Selbstverständlichkeit, die das musikalische Drama durch Tradition und Gewöhnung für uns angenommen hat, um seine Eigenart und Einzigartigkeit voll zu erkennen: Eine dramatische Handlung als gegenwärtig dargestellt, in einem (mehr oder weniger) naturalistischen Raumausschnitt, von agierenden Personen, die (teilweise oder durchwegs) sich singend ausdrücken und miteinander auseinandersetzen, von einer polyphonen Instrumentalmusik, die das ganze dramatische Geschehen zu einer Einheit zusammenfaßt, getragen. Sicherlich ist der Weg aus der Camerata des Conte Bardi von Vincenzo Galilei's Klagegesang des Grafen Ugolino und den Lamentationen des Propheten Jeremias, von Peri's Dafne, Caccini's und Peri's Euridice über die venetianische, neapolitanische und französische Oper und weiter über Gluck und Mozart bis zu Wagner und Richard Strauß ein weiter, und doch ist in der florentinischen Oper im Keime das Wesentliche bereits enthalten, das in der barocken Einstellung begründet ist. Die Kunstform der Oper wird uns geistesgeschichtlich erst dann verständlich, wenn wir erkannt haben, daß in der Entwicklung der Bildkunst, der Dichtkunst und Musik eine bestimmte gleichartige Einstellung des Grundproblems gegeben war, die im Gesamtkunstwerk des Musikdramas — und das ist die Oper nicht erst seit Wagner, sondern ihrem Wesen nach seit Anbeginn — zum ausgeprägtesten Ausdruck gelangt. Dieses Grundproblem ist die in der simultanen Vorstellung begründete Beziehung des Einzelnen zum Ganzen, der Persönlichkeit zur Welt. Wie sich diese Beziehung in der Bildkunst im Verhältnis der Körperform, des Menschen zum Raum, zur Natur, wie sie in der Dichtkunst, im Verhältnis der dramatischen Persönlichkeit zur Umwelt äußert, so ist sie in der Musik im Verhältnis der subjektiven Singstimmen zur harmonischen, choralen oder instrumentalen Homophonie gegeben. Das Dramatische, in diesem ganz unantiken, modernen Sinne, ist ebenso bezeichnend für die barocke Malerei und Plastik, wie für das moderne Drama und die moderne Musik im allgemeinen. Die Simultaneität der Vorstellung gelangt in der Oper in der Synthese des optischen Bildes und der gleichzeitigen Tonwahrnehmung zur höchsten künstlerischen Vollendung. Diese Synthese ist aber nur möglich, indem das ruhende optische Bild entsprechend dem zeitlichen

Digitized by Google

Ablauf des musikalischen Geschehens in Bewegung, d. h. in dramatisches Geschehen aufgelöst wird. Damit sind wir aber erst bei der Pantomime, dem Ballett oder dem — Kino. Auch diese Formen sind als Zwitter historisch tatsächlich bedeutsam — man denke etwa an Orazio Vecchi's Anfiparnasso, an Luca Menzio's Combatimento d'Apolline nach dem Text Rinuccini's, an die von Musik begleiteten pantomimischen Intermedien des englischen Dramas und die große Bedeutung des Balletts in Verbindung mit der Szenographie im Barock des XVII. Jahrhunderts. Aber erst damit, daß die treibenden geistigen Kräfte der bildhaften Bewegung im wortgezeugten Gesang lebendig und anschaulich werden, erscheinen visuelles und musikalisches Geschehen in ihrem gemeinsamen Urgrund miteinander verknüpft. Indem Gebärde und Gesang nur äußerlich verschiedene Formen der gleichen seelischen Kräfte sind, da ja Gesang selbst nur Körperbewegung ist, verschmelzen Mimik und ariose Monodie zur Einheit. Dies war schon in der Antike der Fall. Damit aber, daß die Gebärde und Aktion nicht nur Bewegung im Raum, sondern selbst räumliches Geschehen ist, daß der Gesang nicht nur melodischer Ablauf in harmonischer Beziehung, sondern selbst einen harmonischen Vorgang bedeutet, wird in der subjektiven Einheit von bildhafter Körperbewegung und Gesang zugleich auch die räumliche und zeitlich musikalische Vorstellungswelt zu einer Einheit der Vorstellung und des Erlebens verschmolzen.

Erst in dieser doppelten Beziehung zum Subjekt wie zur Welt kann die Musik jene umfassende Bedeutung erlangen, der, ganz aus dem Empfinden der Romantik, Schopenhauer wunderbarsten philosophischen Ausdruck gegeben hat. „Die Musik ist nämlich eine so unmittelbare Objektivation, und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. .... Da es inzwischen derselbe Wille ist, der sich sowohl in den Ideen, als in der Musik, nur in jedem von beiden auf ganz verschiedene Weise objektiviert, so muß zwar durchaus keine unmittelbare Ähnlichkeit, aber doch ein Parallelismus, eine Analogie sage ich zwischen der Musik und zwischen den Ideen bestehen, deren Erscheinung in der Vielheit und Unvollkommenheit die sichtbare Welt ist." Der harmonisch-melodische Aufbau der Musik, ganz im Sinne der zeitgenössischen Musik eines Haydn und Beethoven — nur diese bildet das Substrat seiner philosophischen Betrachtung — wird ihm zu einem großartigen Weltsymbol, indem die tiefsten Töne der Harmonie, im Grundbaß, die Masse der Planeten, die unorganische Natur, die roheste Masse, auf der alles ruht, und aus der sich alles erhebt und entwickelt, bedeuten, die Ripienstimmen des Alt und Tenor die Pflanzen- und Tierwelt oder die höheren Stufen der Ideen, während die Melodie des Sopran als stimmiger Zusammenhang e i n e s Gedankens, der vom Anfang bis zum Ende fortschreitet, die höchste Objektivierung des Willens wiedergibt, das be-

Digitized by Google

sondere Leben und Streben des Menschen. „... sie erzählt seine geheimste Geschichte, malt jede Regung, jedes Streben, jede Bewegung des Willens, alles das, was die Vernunft unter dem weiten und negativen Begriff Gefühl zusammenfaßt und nicht weiter in ihre Abstraktion aufnehmen kann“ [60]. Die melodisch gleitende Oberstimme ist aber doch wiederum integrierender Bestandteil der Harmonie, wie es dieselbe Materie ist, welche in einem menschlichen Organismus Träger der Idee des Menschen ist, und die zugleich auch die niedrigsten Stufen der Objektivation des Willens darstellt.

Wie in einem kosmologischen Mythos wird die Welt mit dantesker Bildhaftigkeit in harmonisch erklingenden Tönen aus dem schöpferischen Willen aufgebaut.

Digitized by Google

7. Kapitel

QUANTITATIVE UND QUALITATIVE VORSTELLUNG

Mit der simultanen Anschaunng vollzieht sich mit innerer Notwendigkeit zugleich die klare gedankliche Scheidung von Raum- und Zeitvorstellung und damit die Setzung eines absoluten Raumes und einer absoluten Zeit.

So selbstverständlich uns diese Scheidung erscheinen mag, so ist sie doch keineswegs unmittelbar im primitiven Denken gegeben. Sowohl in der ontogenetischen wie in der phylogenetischen Entwicklung können wir beobachten, wie alle primitiven räumlichen und zeitlichen Vorstellungen durchaus an gegenständliche Vorstellungen, in erster Linie an die des eigenen Körpers, gebunden sind. Der Raum entwickelt sich in der Vorstellung zunächst im Aktionsradius der Körperbewegungen als Tastraum und weiterhin gemäß dem Umfang des Wahrnehmungsvermögens, vor allem des Sehens, als Sehraum. Was außerhalb dieser Wahrnehmungssphäre liegt, hat vorerst kein „Dasein", keine „Gegenwärtigkeit", ihm kommt nur die rein negative räumliche Bestimmung zu, daß es eben nicht da, nicht gegenwärtig ist. Damit fallen aber auch räumliche und zeitliche Bestimmung zusammen. Was da ist, ist auch „gegenwärtig", wie ja im Worte „Gegenwart" selbst die räumliche Vorstellung des dem Subjekte Gegenüberstehens gegeben ist. So bedeutet in primitiven Entwicklungsformen der Sprache der räumliche Hinweis auf das dem Subjekt zunächstliegende „hier" zugleich auch den zeitlichen Hinweis „jetzt". Indem sich aber alle objektiven Vorstellungen in ein „Da-Seiendes", „Gegenwärtiges" und ein „Nicht-da-Seiendes", „Nicht-Gegenwärtiges" scheiden, bedeutet „dort" zugleich das „Nicht-Gegenwärtige", das Vergangene o d e r Zukünftige, d. h. Vergangenheit und Zukunft fallen als Vorstellung der Negation der Gegenwart zusammen[1]. Diese Vorstellungsweise, so seltsam sie uns erscheinen mag, ist tatsächlich sowohl in der Entwicklung des Kindes wie in primitiven Natursprachen zu beobachten. So schreibt der Missionär Roehl: „Diese für uns sehr auffallende Erscheinung findet ihre natürliche Erklärung darin, daß die Ntu-Neger die Zeit anschauen wie ein Ding; darum gibt es für sie nur ein Heute und Nicht-Heute; ob das letztere gestern war oder morgen sein wird, ist den Leuten ganz einerlei, darüber reflektieren sie nicht, denn dazu gehört nicht nur ein Anschauen, sondern ein Denken und begriffliche Vorstellung von dem Wesen der Zeit . . . Wie schwer es uns Missionären geworden ist, uns von unserem Zeitbegriff zu emanzipieren und die Zeitanschauung

Digitized by Google

der Schambula zu verstehen, geht daraus hervor, daß wir jahrelang nach einer Form gesucht haben, welche nur das Futurum bezeichnet; wie oft waren wir glücklich, diese Form gefunden zu haben, um später manchmal freilich erst nach Monaten zu erkennen, daß die Freude verfrüht war, denn es ergab sich jedesmal, daß die gefundene Form auch für die Vergangenheit gebraucht wurde"[2]. Das bedeutet nicht, daß der primitive Mensch nicht wüßte, daß das, was er nicht tastet oder sieht, trotzdem vorhanden sei oder vorhanden sein könne, sondern bloß daß er das, was nicht anwesend ist, konkret nur in der Erinnerung als vergangen oder als Zielsetzung des Willens als zukünftig sich vorstellen kann; oder anders gefaßt, er vermag das, was nicht „da" ist, nicht als gleichzeitig, als seiner Existenz nach gleichartig mit dem, was ihm unmittelbar in der Wahrnehmung sinnlich gegeben ist, zu denken. Dazu bedarf es einer weiteren Entwicklung der Vorstellungsfähigkeit. Das Nicht-Anwesende kann als gegenwärtig nur vorgestellt werden, indem seine Existenz nebenhergehend und gleichzeitig neben dem in der Wahrnehmung Gegebenen vorgestellt wird, indem es simultan mit dem Anwesenden gedacht wird. Erst durch diese Simultaneität der Vorstellung wird ihm die gleiche Gegenwärtigkeit zugebilligt wie dem Anwesenden[3].

Die Grundvorstellung der Zeit im primitiven Denken ist nicht durch einen kontinuierlichen Ablauf, durch eine einseitige, nicht umkehrbare Richtung des Zeitverlaufes bestimmt, sondern durch einen in der Beziehung zum Subjekt begründeten Geltungsbereich, in dem zeitliche und räumliche Bestimmungen zusammenfallen. Raum und Zeit stellen sich daher in gleicher Weise als Geltungsbereich des Subjektes, gleichsam als unmittelbare Machtsphäre des Ichs dar, die dementsprechend ganz verschiedenen Umfang annehmen kann. Unser eigenes atheoretisches Denken ist durchaus von dieser Vorstellungsweise beherrscht. Das kontinuierliche Handeln wird nicht als ein ständiger Übergang vom Zukünftigen in Gegenwärtiges und vom Gegenwärtigen in Vergangenes, nicht als ein flüchtiger Durchgang durch die Gegenwart empfunden, sondern in seiner Gesamtheit als Zustand und damit als gegenwärtig, eine Vorstellungsweise, die in der englischen Sprache in der progressiven Form (z. B. I am writing) deutlich zum Ausdruck gelangt. Ja selbst sehr komplizierte, wechselvolle Vorgänge werden in diesem Sinne synthetisch als Einheit vorgestellt und empfunden. Die Vergangenheit wie die Zukunft ist für das atheoretische Denken immer etwas Distanziertes, etwas, was dem gegenwärtigen Handeln, dem augenblicklichen Willensimpuls nicht unmittelbar zugänglich ist, gleich dem im Augenblick örtlich Entfernten, das ich erst holen, zu dem ich mich erst begeben, auf das ich erst warten muß. So ist die Vorstellung der Gegenwart unmittelbar mit der räumlichen Umgebung verknüpft. Wie das Gegenwärtige das ist, was mir gegenübersteht, so ist das Vergangene das, was von mir weggegangen, sich von mir entfernt hat, das Zu-

Digitized by Google

künftige das, was auf mich zukommt. So ist noch in hoch entwickelten Sprachen die Durchdringung von räumlichen und zeitlichen Vorstellungen lebendig.

Diese Vorstellungsweise räumlicher und zeitlicher Geltungsbereiche, einer subjektiv bestimmten Daseinssphäre, der die Bereiche des Nicht-Gegenwärtigen, des Fernen und Fernsten gegenüberstehen, wobei zwischen diesen Bereichen selbst weder räumlich noch zeitlich ein kontinuierlicher Zusammenhang gedacht wird, liegt auch der m y t h i s c h e n Vorstellung der Vergangenheit im Gegensatz zur historischen zugrunde. Im Mythos ist ein Ereignis einfach als zeitlich — und vielfach auch räumlich — distanziert gedacht, zumeist als längst vergangen. Bei Kindern oder geistig ungeschulten Menschen können wir noch heute beobachten, wie ein Ereignis, sobald es außerhalb der Sphäre der persönlichen Erinnerung fällt, sogleich im unbestimmten Bereich zeitlicher Ferne aufgeht: es hat sich eben irgend einmal, in „unvordenklichen" Zeiten abgespielt. Dabei wird nicht mehr unterschieden, ob dies etwa vor fünfzig, hundert Jahren oder noch vor längerer Zeit war. Nicht darum handelt es sich, daß der bestimmte Zeitpunkt nicht mehr bekannt ist, sondern darum, daß die Fragestellung nach einer bestimmten zeitlichen Einordnung, nach der zeitlichen Relation zur Gegenwart oder zu anderen Ereignissen dieser Vorstellungsweise wesensfremd ist. Sie vermag die einzelnen Fakten ebensowenig in den kontinuierlichen Zeitablauf einzureihen, wie die einzelnen Körperformen in einen kontinuierlichen Raum.

Wir sehen, wie alle Geschichtsdarstellung aus der Mythenbildung hervorwächst. Aber damit vollzieht sich zugleich ein grundsätzlicher Vorstellungswandel. Der g e s c h i c h t l i c h e n Darstellung liegt eine „Zeitrechnung" zugrunde, d. h. die Vorstellung eines gleichförmigen kontinuierlichen Zeitlaufes, in dem jedem Ereignis sein bestimmter Ort zukommt, durch den es eindeutig zu allen anderen Ereignissen als gleichzeitig, vorhergehend oder nachfolgend in Beziehung gesetzt ist. Dabei ist es an sich gleichgültig, ob im besonderen Falle dieser Zeitpunkt bekannt ist oder nicht; auch dem zeitlich unbestimmten Ereignis kommt ideell ein solcher bestimmter Zeitpunkt zu. So bildet die Zeitrechnung die Grundlage, sozusagen den Canevas der geschichtlichen Darstellung, und es gilt für sie der Ausspruch Cassiodors: Tolle saeculo computum et omnia ignoratia caeca complectitur [4].

Die Grundvorstellung der geschichtlichen Betrachtung ist die der Abfolge der Sukzession, wie sie sich in der primitiven Form der chronikalen Aufzeichnung zeigt, die einfach angibt, wie die Ereignisse aufeinander folgen. Indem die Ereignisse in weiterer Vertiefung der historischen Betrachtung kausal mit einander verknüpft werden, entstehen Ketten von Ursachen und Wirkungen, die wiederum untereinander zeitlich und kausal in Beziehung gesetzt werden. So stellt sich das geschichtliche Zeitsystem seiner gedanklichen Genesis nach als

Digitized by Google

ordnendes Prinzip der zeitlichen Relationen der Ereignisse dar, indem diese als gleichzeitig oder aufeinanderfolgend bestimmt werden. Selbst die Beziehung zu zeitlichen Vorgängen des Kosmos, dem Ablauf der Tage und Jahre, ist ihrem Wesen nach Beziehung von Ereignis zu Ereignis, d. h. die geschichtliche Zeitvorstellung ist durchaus gegenständlich bestimmt, sie ist ihrem Wesen nach ein Fortschreiten von Ereignis zu Ereignis, ein zueinander in Beziehung Setzen der gegebenen historischen Tatsachen. Bedient sie sich auch der objektiven Zeitrechnung als Hilfsmittel, so beruht sie doch auf der subjektiven Zeitvorstellung des Erlebens, indem die Fakten in Analogie des subjektiven Erlebnisvorganges geordnet und gewissermaßen nacherlebt werden. Darin liegt der grundlegende Unterschied zur physikalischen Zeit. Diese ist objektive Zeit. Sie ist nicht im Erleben des Subjektes gegeben, sondern dieses läuft in ihr ab. Sie ist reiner Ausdruck der Simultaneität, indem in ihr nichts anderes zum Ausdruck kommt als die mathematische Zuordnung gleichzeitiger räumlicher Zustände und Positionen, die nach einem bestimmten System der Zeiteinteilung aneinandergereiht werden.

Die entprechenden Entwicklungsphasen können wir auch bei der Raumvorstellung beobachten. Auch hier beruht die mythische Vorstellung auf dem bloßen Gegensatz des Aktionsraumes des Individuums und einer unbestimmten Ferne. Die Sage, das Märchen verlegt die Ereignisse in unbekannte Länder „über den Bergen" oder jenseits des Meeres; und umgekehrt wird die Ferne mit Fabelwesen bevölkert und Wunderwerken ausgestattet, um sie konkret vorstellbar zu machen. Eine erste Konstituierung erfährt die Raumvorstellung durch die Orientierung. Durch den Weg und seine Richtung wird ein entfernter Ort zu dem Ort des Subjektes in Beziehung gebracht. So wird im weiteren Verlauf ein Bezugssystem von Ort zu Ort geschaffen, indem jedem Ort eine bestimmte, gleichviel ob bekannte oder unbekannte Lage zukommt. Durch die Weltrichtung, die im Sonnenlauf gegeben ist, erhält dieses System ein für den Betrachtungsort festliegendes Achsenkreuz. Dabei bleibt die Raumvorstellung aber immer noch subjektiv eingestellt und gegenständlich bestimmt. Wir können entsprechend der historischen Zeit von einem geographischen Raum sprechen. Erst die Abstraktion der Raumvorstellung von der gegenständlichen Vorstellung und ihre Emanzipation von der subjektiven Beziehung ergibt den homogen und gleichartigen, geometrischen Raum.

Die Abstraktion der Raumvorstellung von jeder gegenständlichen Gebundenheit vollzieht sich aber auf Grund der simultanen Vorstellung des gleichzeitigen Nebeneinander. Damit wird der Raum als Voraussetzung aller Körper- und Bewegungsvorstellungen erkannt, denn nur durch ihn und in ihm ist Koexistenz möglich. Der Raum ist die notwendige formale Bedingung der Koexistenz, er

Digitized by Google

ist die aprioristische Form, in der allein Koexistenz vorstellbar ist. So ist in der Simultaneität bereits die Auffassung des Raumes als ordre des coexistances possibles bei Leibniz begründet.

Indem aber der Raum als gleichzeitiges Nebeneinander vorgestellt wird, muß notwendig auch die Zeit als physikalische Realität gedacht werden. Raum- und Zeitvorstellung werden klar geschieden zum phantasma rei existentis und phantasma motus, wie Hobbes sie bezeichnet. Es ist nur eine letzte Folgerung aus der simultanen Vorstellungsweise der Renaissance, wenn Kant in der „transzendentalen Ästhetik" Raum und Zeit als „Anschauungen a priori", als reine Formen der Sinnlichkeit definiert.

Auf der Vorstellung des physikalischen Raumes beruht die quantitative Auffassung der ganzen modernen Naturwissenschaft. Alles Messen ist nur im Raume möglich. Nur räumliche Größen sind meßbar. Messen heißt Raumgrößen miteinander vergleichen, indem man sie im Raum zur Deckung bringt. Voraussetzung alles Messens aber ist, daß der Raum als solcher unveränderlich und homogen ist, daß das zu messende Objekt, wie das als Vergleichsgröße dienende Objekt, der Maßstab, als starr und räumlich unveränderlich angenommen werden. So setzt das Messen einen absoluten physikalischen Raum voraus.

Aber auch die Zeit kann nur an Raumgrößen gemessen werden. Wir können sie immer nur durch den Vergleich räumlicher Veränderungen messen, wobei die Annahme zugrunde gelegt wird, daß der gleichen räumlichen Veränderung bei gleichartiger Bewegung unter gleichen Bedingungen ein gleicher Zeitablauf entsprechen muß (Trägheitsgesetz). Um aber die Bewegung selbst messen zu können, müssen wir sie mit etwas Ruhendem oder als ruhend Gedachtem vergleichen, d. h. wir müssen die Bewegung als im unveränderlichen absoluten Raum sich vollziehend denken und sie mit einem absoluten Raumsystem als dem Ruhenden schlechthin in Beziehung setzen.

Und schließlich können auch alle Kräfte als Ausdruck der Kausalität nur gemessen werden durch die Arbeitsleistung, d. h. die meßbare räumliche Veränderung in einer wiederum nur räumlich meßbaren Zeit.

So ist die Vorstellung des absoluten Raumes für die klassische Mechanik die Grundbedingung aller Meßbarkeit. Nur dadurch, daß wir alle Veränderungen der Erscheinung auf räumliche Vorgänge zurückzuführen versuchen, vermögen wir Qualitatives in Quantitatives umzuwandeln und damit meßbar zu machen. Indem aber alle Erscheinungen meßbar gemacht werden, können die Vorgänge der Natur auch der Rechnung zugeführt werden. So wird die Mathematik zur Grundlage der Naturwissenschaft, ja der Wissenschaftlichkeit schlechthin. Schon für Lionardo ist „keine Gewißheit dort, wo man nicht eine der mathematischen Wissenschaften anzuwenden vermag, oder bei dem, was nicht mit Mathematik verbunden

Digitized by Google

werden kann"[5]. Und für Galilei ist die Natur ein Buch mit anderen Lettern geschrieben als denen unseres Alphabets: „Seine Buchstaben sind Triangeln, Quadrate, Kreise, Kugeln, Kegel, Pyramiden und andere mathematische Figuren. Kurz dieses Buch kann nur gelesen werden mit Hilfe der Mathematik. Erst durch sie wird es möglich, alles zu messen, was meßbar ist, und zu versuchen, meßbar zu machen, was es nicht ist"[6]. Alles rein Sinnliche, Qualitative bleibt stets dunkel und verworren. Es ist einer exakten Erkenntnis,wie sie allein in der Zurückführung auf die Mathematik gefunden wird, unzugänglich. Nur das Quantitative ist in diesem Sinne rational faßbar. „Wie die Augen für die Farben, die Ohren für die Töne, so ist der menschliche Geist nicht das Wie, sondern das Wieviel zu erkennen bestimmt." (Kepler.)[7] So wird das Wesen aller Dinge allein in ihrer räumlichen Bestimmtheit gesucht. Für Descartes sind die Dinge nur insoweit real, als ihnen räumliches Sein und Geschehen, Ausdehnung und Bewegung zukommt. Alle Eigenschaften und Zustände der Körper sind nur modi ihrer Räumlichkeit, und so werden die Körper selbst in äußerster gedanklicher Zuspitzung zu „Modalitäten der Ausdehnung" (modi extensionis). Von der gleichen Vorstellung ausgehend, scheidet Locke die räumlichen Bestimmungen der Dinge, Ausdehnung, Gestalt und Undurchdringlichkeit (solidity) als primäre Qualitäten, die den Dingen selbst zukommen, von den sekundären, Farben, Klang, Geruch, Geschmack, die nur subjektiv in den Sinnesempfindungen begegründet sind. So ergeben sich verschiedene Grade der Realität, die in dem Maße der quantitativen Bestimmbarkeit gelegen sind[8].

Indem alle Veränderungen der Erscheinungswelt als zeitliche Abfolge räumlich bestimmter Zustände verstanden und damit auf Raum- und Zeitgrößen zurückgeführt werden, erscheinen sie als Bewegung aufgefaßt. Schon bei Cusanus finden wir diese Vorstellung der Bewegung klar ausgesprochen. Durch die Abstraktion der Bewegungserscheinung von den materiellen Qualitäten des bewegten Körpers wird in der Bewegungslehre Galilei's die Grundform für die physikalische Betrachtungsweise festgelegt. Im unmittelbaren Anschluß an ihn formuliert Hobbes den für die moderne Naturwissenschaft grundlegenden Gedanken, daß alle Erkenntnis in der Zurückführung des Wahrgenommenen auf Bewegungen der Körper im Raume beruht. Die Erscheinungen sind ihrem Wesen nach nichts anderes als Bewegungen, wie ihre Ursachen einfache Bewegungselemente und ihre Wirkungen wieder Bewegungen sind. So wird ihm die Philosophie zur Lehre der Bewegung der Körper schlechthin.

Das Wesen der ganzen neuzeitlichen Naturwissenschaft beruht auf der Zurückführung aller Erscheinungen, auch der rein sinnlich-qualitativen, auf einfache Bewegungsformen. So wird die Akustik und Optik zu einer Bewegungslehre, so werden die Farben durch Wellenlänge und Brechungswinkel räumlich

Digitized by Google

bestimmt, so liegen räumliche Vorstellungen den Hypothesen der Chemie zugrunde, so stellt die moderne Atomtheorie die Qualität der Elemente durch die Bewegungsform der um den Atomkern kreisenden Elektronen dar; ja selbst die Physiologie bedient sich derartiger hypothetischer räumlicher Bewegungsvorstellungen per analogiam. Auf diese Weise wird das ganze Weltbild mechanisiert.

Damit vollzieht sich aber eine weitere Umgestaltung der räumlichen Vorstellung an sich. Indem alle Erscheinung als Bewegung gefaßt wird, erhalten auch die Raumformen eine andere Deutung. Sie werden nicht mehr als reine Daseinsformen, als „Gestalten", sondern genetisch als Ergebnis einer erzeugenden Bewegung im Raume, als „Gebilde" verstanden. In der Gesetzmäßigkeit dieser erzeugenden Bewegung, in ihrem Bildungsgesetz ist ihr Wesen beschlossen. Diese Gesetzmäßigkeit wird aber durch die Beziehung zu einem fixen räumlichen System im absoluten Raum, das praktisch in den Koordinaten gegeben ist, ausgedrückt. Die geometrischen Formen werden nicht nach ihrem konkreten Aussehen definiert, sondern nach ihrer gesetzmäßigen Entstehung. Damit fallen aber auch die festen Grenzen zwischen den einzelnen geometrischen Grundformen, wie sie die antike Geometrie aufgestellt hat; die substantiell verschiedenen Formen gehen funktionell ineinander über. In der geometrischen Analysis Fermat's und Descartes' findet diese Vorstellung ihren mathematischen Ausdruck; und Leibniz und Euler geben der funktionellen Vorstellung der Bewegung als Richtungsänderung in der Differential- und Integralrechnung die mathematische Form.

*

Die Bedeutung dieser geistesgeschichtlichen Entwicklung, die von dem Wandel der Vorstellungsweise in der Renaissance ihren Ausgang nimmt, wird uns aber erst vollkommen klar, wenn wir das Gegenspiel beobachten. Erst durch den Vergleich mit anderen Entwicklungsmöglichkeiten wird uns das Selbstverständliche unserer ererbten, traditionell gebundenen Vorstellungsweise zu einer historisch bedingten Erscheinungsform.

Schon in der Naturphilosophie des XVI. Jahrhunderts wird der Protest laut gegen die Verarmung des Vorstellungsinhaltes durch die logische Abstraktion, gegen die Unanschaulichkeit der mathematischen Formulierung, gegen eine rein quantitative Weltauffassung. So sucht Campanella den Wert der Erkenntnis gerade im Erfassen des Besonderen zu erweisen, und sieht die Realität nicht in den überindividuellen Ideen, sondern in der besonderen, individuellen Erscheinungsform[9]. Wer nur die allgemeinen Züge und Merkmale kennt, dem sind die Varietäten und Besonderheiten, die erst das wirkliche Sein ausmachen, verschlossen. Indem wir vom Besonderen absehen, glauben wir zu höheren Ein-

Digitized by Google

heiten emporzusteigen, verlieren aber damit nur den scharfen deutlichen Umriß des Einzelnen und tauschen statt der Weite nur Verschwommenheit des Bildes ein. Die konkreten Tatsachen, die individuellen Einzelfälle sind das allein Sichere, das wir zu erfassen vermögen. Nur die Autopsie der Dinge, die unbefangene Aufnahme der Wirklichkeit vermag unserem Denken eine zuverlässige Grundlage zu geben. So gelangt Bacon zur Methode der Induktion und zur Forderung des Experimentes. In dem konstitutionellen Fehler der vorschnellen Verallgemeinerung, der dem menschlichen Geiste eigentümlich ist, sieht er die wichtigste Fehlerquelle menschlicher Irrtümer. Dem menschlichen Geist sollen daher nicht Flügel, sondern Blei angehängt werden.

Aus dieser Anschauungsweise ergibt sich notwendig eine mehr oder weniger entschiedene Ablehnung der Alleinherrschaft der Mathematik. Die höchste Leistung der Wissenschaft, die Wirklichkeit und ihre Verhältnisse wiederzugeben, bleibt ihr wie der Logik versagt. Anknüpfend an die Gedankengänge des Cusaners folgert Giordano Bruno aus der These, daß in der materiellen Realisierung der Natur niemals mathematisch exakte Formen gegeben sind, daß auch niemals die gleichen Wirkungen wiederkehren können und daß somit eine mathematische Gesetzmäßigkeit in der Natur undenkbar ist[10].

In der Ablehnung der geometrischen Gesetzmäßigkeit des Schönen zeigt sich die Parallelerscheinung auf ästhetischem Gebiete hiezu. Die subtilitas, in der Scaliger den Inbegriff des Schönen findet wird durch das aus allen Verhältnissen Herausfallende, die asymmetria, die improportionalitas bestimmt. „Die Symmetrie fällt unter die Kategorie der Relation, Schönheit unter die der Qualität. Sie wendet sich unmittelbar, und nicht erst vermittelt durch ein Organ, wie die Symmetrie an den Sinn. Der Sinn ergötzt sich an vielen unsymmetrischen Dingen, die Symmetrie aber apprehendiert er nicht. Sie geht ihn nichts an. Die Mischung des Lichtes in den Farben bemerkt nicht einmal der Geist, geschweige denn das Auge. Und doch gefallen die Farben"[11]. In der Qualität, im Individuellen liegt das Schöne ebenso wie das Wahre beschlossen.

Die Dissonanz, die „disordine" erhält im ästhetischen System ihre Anerkennung als notwendiger Gegensatz zur Harmonie, der „ordine", die sie erst aus sich heraustreibt. Vincenzo Danti hat diesen neuartigen, als theoretischen Niederschlag des keimenden Barock äußerst bezeichnenden Gedanken im ersten Buch seines umfassend geplanten Werkes Delle perfette proporzioni in grundlegender Weise behandelt[12]. Die Bedeutung der Proportion erhält schon dadurch eine andere Bedeutung, daß sie nunmehr am bewegten Körper studiert wird. Wenn Paolo Pino verlangt, daß die menschliche Figur stets in Bewegung dargestellt werden soll, so zerstört er zugleich die abstrakte Proportion[13]. So spottet Bacon über die geometrischen Proportionsversuche der Renaissance: „Es ist schwer zu

Digitized by Google

sagen, ob Apelles oder Albrecht Dürer der größere Possenreißer (nugator) gewesen ist. Der eine wollte den Menschen nach den Proportionen der Geometrie bilden, der andere dachte aus mehreren Gesichtern durch Auswahl der schönsten Teile ein vorzügliches zu malen"[14]; womit die berühmte antike Kunstanekdote von Zeuxis und den krotoniatischen Jungfrauen, an der die Renaissance die Elektionstheorie zu erläutern pflegte, ihre grundsätzliche Ablehnung findet.

Gegen die Versuche einer Reglementierung der Kunst erhebt sich eine Fronde, die gegen die allzu beengenden Bindungen der Perspektivlehre und Proportionsschemata als Grundlagen des disegno Stellung nimmt. Ludovico Dolce erklärt, daß das Künstlerische erst dort beginne, wo man die Regel verläßt, und daß man bei der Nachahmung der Natur die Mannigfaltigkeit suchen müsse, daß die Komposition nicht studiert und gewollt, sondern wie zufällig erscheinen müsse[15]. Es ist der Geist Aretino's, dessen Namen bezeichnenderweise der Traktat trägt, der hier zu uns spricht, des „Vorkämpfers einer neuen individualistischen Kunstlehre"[16], der gegen die „Pedanten", die Schulmeister in Kunst und Literatur zu Felde zieht[17].

*

In Goethe tritt der Gegensatz der logisch mathematischen und der auf Anschauung beruhenden Erkenntnisform in voller Schärfe zutage. Es ist die Abneigung gegen jede rein abstrakte Denkform, die nicht auf unmittelbarer Anschauung beruht, die ihn die reine Philosophie und Mathematik in gleicher Weise ablehnen läßt. „Für Philosophie im eigentlichen Sinne hatte ich kein Organ"[18]. Bezeichnend ist die Art, wie er sich mit Kant abfindet. Er bekennt, daß die Kritik der reinen Vernunft völlig außerhalb seines Kreises lag; und wenn ihn die Kritik der Urteilskraft doch wieder fesselt, so weiß er sie in dem ihm adäquaten Sinn als praktische Lebenswahrheit umzudeuten; und so zieht er daraus den Schluß: „Mich freute, daß Dichtkunst und vergleichende Naturkunde so nah mit einander verwandt seien, indem beide sich derselben Urteilskraft unterwerfen"[19]. Das ist das Ergebnis seiner Kantstudien! Er haßt die Syllogistik und die auf ihr beruhende Deduktion. „Hier sind die Paralogismen, die Sub- und Obreptionen und wie das Gezücht alles heißt, das ein Dialektiker viel besser bestimmen kann, als ich es kann"[20]. An Stelle der logischen Denkformen, der Induktion und Deduktion, treten Analysis und Synthesis als anschauliche Formen der Erkenntnis.

In seinem „gegenständlichen Denken", in seiner „anschaulichen Urteilskraft" ist auch seine Ablehnung der Mathematik begründet. „Das Recht, die Natur in ihren einfachsten und geheimsten Ursprüngen sowie in ihren offen-

Digitized by Google

barsten, am höchsten auffallenden Schöpfungen auch ohne Mitwirkung der Mathematik zu betrachten, zu erforschen, zu erfassen, mußte ich mir, meine Anlage und Verhältnisse zu Rate ziehend, gar früh schon anmaßen. Für mich habe ich es für mein Leben durch behauptet"[21]. Es ist bezeichnend, wie er gegen die Vorliebe für die Anwendung von Formeln Stellung nimmt, die nach und nach zur Hauptsache werden, gegen „die grenzenlosen Zauberformeln", welche die konkreten Erscheinungen „dünenartig" zudecken[22]. „Als ob alles nur dann existierte, wenn es sich mathematisch beweisen läßt!"[23] Und in einem Brief an Zelter läßt er seinem Groll freien Lauf: die Mathematiker seien närrische Leute, die soweit entfernt seien, auch nur zu ahnen, worauf es ankomme, daß man ihnen ihren Dünkel nachsehen müsse. Es werde ihm bei dieser Gelegenheit immer deutlicher, was er schon lange im Stillen gewußt, daß diejenige Kultur, welche die Mathematik dem Geiste gäbe, äußerlich, einseitig und beschränkt sei, ja sie lasse, wie Voltaire sagt, den Geist dort, wo sie ihn gefunden[24].

Aus dieser grundsätzlichen Einstellung erklärt sich seine Farbenlehre. Sie ist der entschiedenste Protest gegen die Zurückführung der Qualität der Farbe auf räumliche quantitative Bestimmungen, gegen das Widersinnige und Unanschauliche der Zusammensetzung des weißen Lichtes aus den Spektralfarben. Gerade die Entrechtung der Qualität der Farben mußte der visuellen Natur Goethes durchaus zuwider sein. Die Einheit des Erlebnisses war für ihn damit sinnlos zerrissen, an Stelle lebendiger Anschaulichkeit waren künstliche Formeln und Zeichen gesetzt, „symbolische Hilfsmittel, hieroglyphische Überlieferungsweisen, welche sich nach und nach an die Stelle des Phänomens, an die Stelle der Natur setzen und die wahre Erkenntnis hindern, anstatt sie zu befördern"[25]. Nur indem wir die verschiedenen Erscheinungen ordnen und vergleichen ohne uns an die einzelnen Erscheinungen selbst zu „heften" und zu „kleben", „nur durch Zusammenstellung des Verwandten entsteht nach und nach eine Totalität, die sich selbst ausspricht und keiner weiteren Erklärung bedarf"[26]. So werden die Erscheinungen der Farbe in physiologischer und pathologischer, in physischer und chemischer, in ästhetischer und sinnlich-sittlicher Hinsicht untersucht. Es ist bezeichnend für die immer an der konkreten Totalität der Erscheinung haftenden Anschauung, daß er, auch gegen die Einwände Schillers, es immer wieder ablehnt, die Untersuchung auf dem aus dem allgemeinen Licht gesonderten Strahl aufzubauen. Immer wird ein Lichtbild oder das Sonnenbild als Ganzes beobachtet und der Erklärung zugrunde gelegt; und ausdrücklich warnt er vor der Annahme „von parallelen Strahlen, Strahlenbüscheln und -bündeln und dergleichen hypothetischen Wesen". Schon diese auf die Optik Euklid's zurückgehende Vorstellung ist ihm zu abstrakt und geometrisch, zu räumlich bedingt. So wird das Wesen der Farbe allein aus ihrer qualitativen Erscheinungsform als

Digitized by Google

ein „Schattiges" (σκιαρον), als ein „Halblicht" oder ein „Halbschatten" zu erklären versucht und auf den beiden Grundpfählen, daß ein Helles durch ein trübes Mittel gesehen Rot ergibt, und ein Dunkles durch ein vom darauffallenden Lichte erleuchtetes trübes Mittel gesehen Blau, die Farbenlehre aufgebaut[27]. Die Erklärung der Bläue des Himmels und dunkler Gebirge in der Ferne aus der gleichen Vorstellungsweise findet sich überdies schon bei Lionardo, der ausdrücklich erklärt, daß die Weltfinsternis durch die erhellte Luft gesehen blau erscheint, ebenso wie man das Blau an Bergen in der Ferne da am schönsten sieht, wo sie am meisten Schatten haben[28]. Wie für Lionardo die Erkenntnis ästhetisch fundiert ist, so ist es auch bei Goethe letzten Endes die ästhetische Wertung, die das wissenschaftliche Interesse leitet und lenkt, welche die farbigen Phänomene erkenntnistheoretisch über die „Elektrizität und Galvanität" emporhebt, „indem sie für den edlen Sinn des Auges wirksam sind", diese „sich aber zum Menschen im höheren Sinne nicht heraufbegeben können, um von ihm ästhetisch benützt zu werden"[29].

In der Lehre vom Urphänomen stellt er seine auf Anschauung beruhende qualitative Methode der mathematisch-quantitativen entgegen. Aus der vollen Einsicht in die konkrete Mannigfaltigkeit ergeben sich in reiner Anschauung als höhere und höchste Einheiten die Grundformen und -erscheinungen, aus denen sich jene Mannigfaltigkeit ableiten und erklären läßt. „Jedes Ansehen geht über in ein Betrachten, jedes Betrachten in ein Sinnen, jedes Sinnen in ein Verknüpfen, und so kann man sagen, daß wir schon bei jedem Blick in die Welt theoretisieren"[30]. Hier ist der unmittelbare Erlebnisvorgang der anschaulichen Erkenntnis gegeben: ein Erschauen der Wahrheit. Oder theoretischer gefaßt: „Das was wir in der Erfahrung gewahr werden, sind meistens nur Fälle, welche sich mit einiger Aufmerksamkeit unter allgemeine empirische Rubriken bringen lassen. Diese subordinieren sich abermals unter wissenschaftliche Rubriken, welche weiter hinaufdeuten, wobei uns gewisse unerläßliche Bedingungen des Erscheinenden näher bekannt werden. Von nun an fügt sich alles nach und nach unter höhere Regeln und Gesetze, die sich aber nicht durch Worte und Hypothesen dem Verstande, sondern gleichfalls durch Phänomene dem Anschauen offenbaren. Wir nennen sie Urphänomene." In ihnen liegt die höchste und letzte Erkenntnisform, und es ist müssig, dahinter noch Weiteres zu suchen, da wir doch hier die Grenzen des Schauens eingestehen sollten. Der Naturforscher lasse die Urphänomene in ewiger Ruhe und Herrlichkeit dastehen, der Philosoph nehme sie in seine Region auf, und er wird finden, daß ihm nicht in einzelnen Fällen, allgemeinen Rubriken, Meinungen und Hypothesen, sondern im Grund- und Urphänomen ein würdiger Stoff zu weiterer Behandlung und Bearbeitung überliefert werde"[31].

Digitized by Google

So führt ihn die Analogie mit dem Tierschädel zur Entdeckung des os intermaxillare beim Menschen,[32] so kommt ihm angesichts der tropischen Pflanzenwelt in den Gärten Palermos die „alte Grille", in ihnen die „Urpflanze" zu entdecken,[33] so sieht er in einem zerschlagenen Schöpsenkopf am Judenfriedhof von Venedig die Bildung des Schädels und der Gesichtsknochen aus Wirbeln.[34] Immer ist der sythetische Gedanke in der reinen Anschauung gegeben, aus der er seine überzeugende Evidenz erhält. So ist in der Vorstellung der konkreten Gegebenheiten selbst die Erkenntnis mitgegeben: „Das Höchste wäre, zu begreifen, daß alles Faktische schon Theorie ist"[35].

Es ist die gleiche Grundanschauung, aus der heraus Schopenhauer zum leidenschaftlichen Gegner Newtons und zum Schüler Goethes in der Farbenlehre wird, als den er sich selbst trotz wesentlich abweichender Ansichten bezeichnet. Auch die gleiche ablehnende Stellungnahme der Mathematik gegenüber, die ihre „anschauliche Evidenz mutwillig verwirft, um ihr eine logische zu substituieren",[36] seine Angriffe auf Euklid mit seinen „stelzbeinigen und hinterlistigen Beweisen",[37] sein scharfer Spott über die „Niaiserie" der Bemühungen, das Parallelen-Theorem Euklid's logisch beweisen zu wollen, dessen Evidenz eben bereits in der reinen Anschauung gegeben ist, erscheint für die geistige Verwandschaft mit Goethe, um dessen Verständnis und Anerkennung er in seiner Jugend so nachdrücklich und doch vergeblich sich bemüht, überaus bezeichnend.

Auch ihm ist die Anschauung „nicht nur die Quelle aller Erkenntnis, sondern sie selbst ist die Erkenntnis κατ' ἐξοχήν, ist allein die wahre, ächte, die ihres Namens vollkommen würdige Erkenntnis"[38]. So ist „der innerste Kern jeder echten und wirklichen Erkenntnis eine Anschauung". In der Anschaulichkeit allein beruht alle letzte, d. h. ursprüngliche Evidenz; „dies verrät schon das Wort". So stellt sich ihm nicht in den logischen Reflexionsformen, im „Schluß" vom Grund auf die Folge, noch in jenen transzendentalen Formen, durch die wir die Welt der Erfahrung für uns aufbauen, sondern im künstlerischen Schauen das höchste Ideal der Erkenntnis dar, dessen wir fähig sind[39].

In der Qualität der Dinge, in der forma substantialis, liegt letzten Endes die Art ihres Wirkens nach außen, wie ihre grund- und voraussetzungslose Wesenheit beschlossen. Dieser Gedanke mutet fast wie ein Wiederaufleben der Naturphilosophie des XVI. Jahrhunderts an.

Was sich in all dem ausspricht, ist mittelbar oder unmittelbar die innere Unzufriedenheit mit der Einseitigkeit der quantitativ-mathematischen Weltanschauung, die Auflehnung gegen die Tyrannis mathematischer Logik, welche die lebendige Anschauung selbst zu ertöten scheint. Es ist seltsam, wie diese Angriffe an jenen Sturmlauf gemahnen, den seinerzeit das XV. und XVI. Jahrhundert von einer neuen räumlich-physikalischen Einstellung aus gegen die

Digitized by Google

syllogistische Erkenntnisform der mittelalterlichen Scholastik, gegen die „verworrenen blutlosen und trockenen Dialektiker" (Lorenzo Valla) eröffnet hat. Auch damals war es eine neue Anschauungsform, ein neues Erleben der Welt, welches das starre System der Vernunft, einer wirklichkeitsfernen, rein begrifflichen Denkform durch Zurückführung auf die empirische Anschauung, auf die Wirklichkeit zu brechen suchte.

Goethe's und Schopenhauer's Farbenlehre sind in Vergessenheit gesunken und die mathematische Naturwissenschaft hat über sie triumphiert; aber die von ihnen erhobene Anklage kann nicht mehr ganz zum Verstummen gebracht werden. Die Forderung nach einer neuen Vorstellungsform, einer neuen Erkenntnismethode, die den brennendsten Problemen der Zeit gerecht zu werden vermag, die uns das gibt, was uns die mathematische Naturwissenschaft ihrem Wesen nach versagt und versagen muß, lebt weiter. Dies zeigt sich ebenso in dem Versuch einer Neubegründung der Geisteswissenschaften in programmatischer Gegensätzlichkeit zur Naturwissenschaft, in einer Neuorientierung des philosophischen Denkens im Sinne einer synthetischen Vorstellungsweise, wie in den Umwälzungen auf pädagogischem Gebiete.

*

Gegenüber diesem geschichtlichen Bilde der geistigen Entwicklung des Abendlandes muß sich schließlich die Frage ergeben, inwieweit es sich um eine allgemein menschliche Erscheinung, die auch in anderen selbständigen kulturellen Entwicklungen zu beobachten ist, inwieweit es sich um eine besondere, einzigartige Geistesform handelt. Erst ein solcher Vergleich vermag das Wesen und die Eigenart der abendländischen Vorstellungsweise und Weltanschauung klar hervorzuheben. In ihm liegt auch methodisch ein wichtiges Kontrollverfahren. Soll die aufgestellte Behauptung, daß die für die moderne abendländische Weltauffassung charakteristischen geistesgeschichtlichen Erscheinungen in der simultanen Vorstellungsweise ihre Begründung finden, zurecht bestehen, so müssen wir in anderen Hochkulturen entweder die gleichen symptomatisch entscheidenden Erscheinungen nachweisen können, oder es muß sich umgekehrt ergeben, daß alle diese einer bestimmten Vorstellungsweise entsprungenen Erscheinungen gemeinsam fehlen. Denn damit würde erwiesen, daß diese Parallelitäten keine zufälligen, sondern tatsächlich einheitlich bedingt und gebunden sind.

Es soll nun im folgenden der Versuch unternommen werden, dies an der ostasiatischen Kultur, wenn auch nur in skizzenhafter Form, zu erweisen. In der chinesischen Kultur haben wir eine der ältesten geistigen Gestaltungsformen der Menschheit vor uns, durch Jahrhunderte überblickbar, deren Entwicklung bis zur

Digitized by Google

Thronbesteigung der Mandschu-Dynastie (1644) und dem Eindringen der Gesellschaft Jesu im wesentlichen unabhängig von Europa erfolgt ist, da den antiken Einflüssen kaum eine die kulturellen und geistigen Grundlagen umgestaltende Bedeutung zukommt. So ist gerade sie für unsere Untersuchung besonders geeignet. Ein bloßer Überblick zeigt nun, daß tatsächlich sämtliche in der simultanen, quantitativen Vorstellungsweise des Abendlandes begründeten geistigen Erscheinungsformen hier fehlen. Ostasien besitzt keine Wissenschaft in dem besonderen, dem Abendland eigentümlichen Sinne — daher auch keine moderne Technik, die erst aus Europa übernommen wurde — keine Linearperspektive trotz der hohen Vollendung der Malerei, keine akkordharmonische Musik. Die Weltanschauung Ostasiens zeigt sich als eine durchaus qualitative. Darin liegt der entscheidende erkenntnistheoretische wie ethische Gegensatz zum Abendland. Gerade dieser vollkommene Gegensatz zeigt uns aber, daß es sich in der quantitativen Vorstellungsweise nicht um eine schlechthin höhere geistige Denkform handelt, daß vielmehr auch die qualitative Betrachtungsweise gegenüber der europäischen Kultur unerreichbare Möglichkeiten der Verfeinerung und Sublimierung der Vorstellung in ihren bildkünstlerischen und sprachlichen Ausdruck in sich schließt. Es handelt sich aber dabei nicht nur um eine gesteigerte Apperzeptionsfähigkeit, wie man vermuten könnte, wenn man etwa an die ostasiatischen Bewegungsmotive in der Bildkunst denkt, nicht bloß um eine gesteigerte Sensibilität und Rezeptivität, welche formale Abstufungen und Nuancen zu empfinden vermag, für die unsere Sinne zu stumpf und ungeübt sind, sondern um eine ungeheure Einfühlung in die Naturformen, um das Durchdringen der Natur in allen ihren Äußerungen mit einem allumfassenden Lebensgefühl, das Erfüllen ihrer unendlich wandelbaren, unendlich differenzierten Formen mit Lebensinhalt.

Das chinesische Landschaftsbild besitzt eine unerhörte Raumillusion und Tiefenwirkung, die aber doch etwas ganz anderes bedeutet als die Raumdarstellung der abendländischen Malerei. Selbst in der freiesten Landschaftsdarstellung des Abendlandes, etwa einer Landschaft Wolf Huber's, Rembrandt's, der Schule von Barbizon oder Van Goghs, liegt der Raumgestaltung eine geometrisch perspektivische Vorstellung zugrunde, d. h. ein räumlich fixiertes Verhältnis des Beschauers zum Objekt und zum dargestellten Bildraum. Der Chinese kennt nicht nur keine Linearperspektive, sondern keine geometrische absolute Auffassung des Raumes. Das Verhältnis des Beschauers zum Objekt, beziehungsweise zum Bild — denn die räumliche Bildkonstruktion des Abendlandes beruht ja auf dieser Gleichsetzung — ist beim Chinesen immer irrational. In einer Kritik des Shên kua über Li Ch'êng (zweite Hälfte des X. Jahrhunderts) kommt dies deutlich zum Ausdruck: Würde man die Dinge so darstellen, wie man sie

Digitized by Google

von einem einzigen Standpunkt aus sieht, so könnte man nicht Bergkette hinter Bergkette darstellen, nicht Schluchten und Täler dazwischen, nicht den Innenhof eines Hauses, noch was in den rückwärtigen Gebäuden sich zuträgt; unter solchen Bedingungen könnte überhaupt kein Bild gemalt werden. Das chinesische Landschaftsbild kennt nicht einmal einen einheitlichen Horizont; ja gerade durch die Verschiebung und Stafelung des Horizontes wird oft eine starke räumliche Tiefenwirkung erzeugt, wobei wir uns allerdings dessen bewußt sein müssen, daß wir solche Darstellungsmittel weit perspektivischer auffassen als der Chinese.[40]

Der Raum wird rein qualitativ aufgefaßt. An den Überschneidungen der Linien, an der sich schlängelnden Kurve eines in die Tiefe verlaufenden Weges, am bewegten Kontur eines Flußufers, an dem irrationalen, gebrochenen Linienzug eines Astes entwickelt sich das Raumgefühl. In der dunstgesättigten Luft, in der die Gebirgszüge verschwinden, in den wallenden Nebeln, die über Seen und Flüssen lagern, in der Schneeluft, die Täler und Schluchten erfüllt, ist der Raum als Erscheinungsform und konkrete Realität gegeben. Nach europäischer Terminologie könnte man am ehesten von „Luftperspektive" sprechen. Tatsächlich erinnern Worte wie die folgenden des Wang Wei (VIII. Jahrhundert) an Lionardo da Vinci, der im Abendland zum ersten Mal solche optische Erscheinungen untersucht. „Ferne Menschen haben keine Augen, ferne Bäume keine Zweige, ferne Berge keine Felsen, sondern sind unbestimmt wie Augenbrauen, fernes Wasser hat keine Welle . . ." Und in der Fortsetzung gibt er Beobachtungen über Regen und Wind: „Wo Regen fällt, da muß Himmel und Erde nicht zu unterscheiden, Osten und Westen nicht zu erkennen sein; wo Wind ohne Regen weht, da darf man bloß die Zweige, nicht die Blätter der Bäume sehen" usw.[41] Und doch ist wiederum der Unterschied zu beachten. Für Lionardo wird auch die Luftperspektive zu einem mathematisch-physikalischen Problem, für den Chinesen bleibt sie immer qualitative Beobachtung. „Nicht durch die Luft eine Perspektive des Raumes, sondern . . . die alles erfüllende Luft selbst, die Lebendigkeit der Atmosphäre haben die chinesischen Maler im Bilde zu fassen gesucht." (O. Fischer.)[42] Es ist bezeichnend, daß Kuo Hsi (XI. Jahrhundert) bei Besprechung der Farbwerte erklärt, sie können für die Ferne hell oder dunkel sein[43]. Die Farbenabnahme und -veränderung wird nicht in eine einfache Relation gebracht; die atmosphärischen Erscheinungen der Ferne werden in ihrer Mannigfaltigkeit erkannt, man denke an die verschiedene Farbenintensität der Berge bei trockener oder feuchter Luft, das Dräuende, Tiefe, Tintige der Farben bei Regenluft. (Vgl. Abb. 77.)

Das chinesische Landschaftsbild wird in Farb- oder Tonwerte aufgelöst, in Tuschflecke, Pinselhiebe und zart verwaschene, verschwimmende Töne. Aber auch vom Impressionismus im europäischen Sinne zu sprechen, wäre falsch, da diesem eine durchaus rationale Anschauung zugrunde liegt. Der französische

Digitized by Google

Impressionismus des XIX. Jahrhunderts bedeutet nicht eine Subjektivierung im geistigen Sinne, sondern die Übertragung physikalischer und physiologischer Anschauungen auf die Malerei. Eine solche Einstellung ist der chinesischen Kunst grundsätzlich fremd. Die Impression in der chinesischen Malerei, wenn wir diesen Ausdruck überhaupt gebrauchen dürfen, ist nicht rein optische Wahrnehmung, sondern ein gefühlsbetontes Erlebnis.

Wie der Begriff des absoluten Raumes der chinesischen Malerei und Kunsttheorie fehlt, so auch der der plastischen Form. Die Malerei kennt keine Licht- und Schattenprobleme, wie sie Lionardo so eindringlich beschäftigt haben. Der Schatten ist nur eine unbestimmte Tönung, nie ein konstruierter Selbst- oder Schlagschatten. Den wesentlichen Unterschied der Körperauffassung zeigt schon ein Vergleich der Steinreliefs der Hanzeit mit ägyptischen Reliefs. Diese kennen nur die Profil- und Frontalansicht; selbst die einzelne menschliche Darstellung wird aus solchen Einzeldarstellungen zusammengesetzt, indem der Kopf im Profil, der Schultergürtel frontal und die Beine wieder im Profil gezeichnet werden. Es ist bezeichnend, daß bei einem weiblichen Körper an den frontalen Oberkörpern die weibliche Brust im Profil angesetzt wird. Auf den chinesischen Steinreliefs herrscht das Dreiviertelprofil vor. Wir finden bereits Überschneidungen und Vorder- und Rückansichten von Reitern. Die menschliche Gestalt erscheint nicht in geometrischer Projektion, durch die ihre dreidimensionale Körperhaftigkeit in der Ebene festgelegt wird, sondern ist als Erscheinungsform durch Kontur und Linienaufbau festgehalten.

Die chinesische Malerei sucht alle Körperform nicht als starre, räumlich bestimmte Gestalt, nicht als begriffliches Symbol, sondern als lebendiges Gebilde zu verstehen. Man vergleiche frühe Darstellungen des II. bis IV. Jahrhunderts in China mit frühmittelalterlichen Miniaturen: trotz mancher Ähnlichkeit welcher grundlegende Unterschied! Bei diesen wird die Darstellung des Baumes zu einem ornamentalen Zeichen für den Begriff Baum; die Ausbildung dieses Zeichens geschieht nicht im Sinne einer Charakterisierung, nicht in einer Vertiefung der Anschauung, sondern in der ornamentalen, kaligraphischen Festigung der Form. Der Ast wird zum Schnörkel, die Blume und das Blatt, das angesetzt wird, zur Palmette. Die chinesische Darstellung des Baumes geht von der Anschauung des Stammes und Geästes aus. Der Baum wird genetisch aus dem Prinzip seines Wachstums heraus gestaltet. Die Formung der Äste, die Art der Verzweigung, die Bildung der Oberfläche, der Rinde mit ihren Augen wird beobachtet: der Baum wird als organisches Gebilde verstanden[44]. (Vgl. Abb. 78.)

Selbst Felsen und Berg werden als Gebautes und Gefügtes zu etwas Lebensvollem. Wie die Jahresringe eines Baumes, wie die Blätter einer festen Knospe bauen sich die übereinander gelegten Schichten der Gebirgsformen auf. „Die

Digitized by Google

Berge müssen Atem und Pulsschlag haben", erklärt Jao-Tse-jan (Yüan-Dynastie) in seinen zwölf Regeln für die Landschaft[45].

Wie die malerische Darstellung beruht auch die plastische auf einer rein qualitativen Auffassung. Der Unterschied zum Abendland wird im Vergleich zur Antike klar. Während die antike Plastik, und ebenso die der Neuzeit, von der Proportion der Grundform ausgeht, ist diese für die ostasiatische Plastik nur Träger der plastischen Qualität. Man muß sich die Entwicklung der figuralen Plastik in der Mittelmeerkultur vergegenwärtigen, um diesen Unterschied ganz zu verstehen. Die ägyptische Figuralplastik geht von der geometrischen Fixierung der Körperform aus. Diese wird, wie ein Schulbeispiel der darstellenden Geometrie, auf die zueinander normal stehenden Grundebenen, die im prismatischen Block unmittelbar gegeben sind, projiziert. Indem nun diese drei ebenen Figuren in den Block hineingetrieben werden, ergibt sich die dreidimensionale Körperform als Durchdringung der drei Projektionen. Demgemäß ist alle ägyptische Plastik auf strenge Frontalität und Profilansicht gearbeitet. Selbst bei künstlerisch hochstehenden Werken der Blüteperioden, wie der 5., 17., oder 18. Dynastie, kann man beobachten, wie die Körperform in die beiden Hauptansichten zerfällt, wie diese immer nur mühsam durch Übergangsformen miteinander verbunden und verschmolzen werden. So erscheint z. B. der Augapfel nicht als einheitliche plastische Form, sondern gleichsam um einen rechten Winkel umgebogen. Diese geometrische räumliche Auffassung der körperlichen Gesamtform liegt der ganzen weiteren Entwicklung der griechischen Plastik zugrunde.

Bei der chinesischen Plastik ist die Grundform nur Träger der plastischen formalen Bildung. Ich verstehe unter dem Träger ein körperliches Gebilde, das grundsätzlich mit der Körperform des Dargestellten nicht gleichartig sein muß, das eben nur ein dreidimensionaler Körper schlechthin ist, an dem die für die Darstellung wesentlichen plastischen Merkmale angebracht werden. So kann z. B. ein Gefäß, ein Krug, Träger der plastischen Form sein; bis zu welcher Vollkommenheit beweisen die peruanischen Gesichtskrüge. Das Verhältnis von Träger und plastischer Form ist sehr bezeichnend für die plastische Auffassung eines Stiles, man vergleiche etwa das grundsätzlich andere Verhältnis bei der Negerplastik.

Betrachten wir nun einen chinesischen statuarischen Kopf im Vergleich zu einem ägyptischen. Die Grundform ist eine annähernde Kugel, auf und in die die Einzelformen auf- und eingearbeitet sind. Das Auge liegt nicht in einer Höhlung, die vom Augenbrauenbogen des Stirnbeines und dem Jochbeinbogen gebildet ist, sondern ist nur in schwachem Relief durch ein gratiges Vorziehen der Augenbraue und die vortretenden, aufgetragenen Lider markiert. In gleicher Weise wird der Mund durch Aufsetzen der Lippen, bei Steinplastiken durch Einschneiden der Lippenspalte und starke schattende Bohrlöcher an Stelle der Mund-

Digitized by Google

winkel gebildet. Ebenso erscheint der Körper nicht aus dem Knochengerüste aufgebaut. Man beachte, wie etwa eine Hand ohne Knochen und Gelenke gebildet wird. Besonders bezeichnend ist die rein ornamentale Art, wie zumeist das Schlüsselbein als eine kantig profilierte Rippe, die beiderseits spitz zulaufend endigt, auf die Grundform aufgesetzt wird. Die gleiche skelettlose Darstellung können wir auch an Tierbildern beobachten, an den dünnen, statisch unmöglichen Beinchen, die den schweren Körper nicht zu tragen vermögen, und zwar in gleicher Weise in der Malerei wie in der Plastik. Und trotzdem vermag die chinesische Plastik nicht nur eine gewaltige Monumentalität und Größe der Formgebung, sondern auch, vor allem die Kleinplastik, eine gegenständliche Charakteristik, eine Lebendigkeit der Bewegung zu erreichen, die eben in dem Gefühl für die qualitative Eigenart der plastischen Form, der Linien- und Flächenbewegung gelegen ist. (Vgl. Abb. 79 und 80.)

Bei der Architektur gestaltet sich das Problem schwieriger. Wenn Marco Polo in seiner Beschreibung von Peking, die auch für die heutige Stadtanlage im wesentlichen Geltung hat, die „große Regelmäßigkeit" rühmt und die geraden Straßenzüge hervorhebt, durch die man beim Eintritt durch das eine Tor das entgegengesetzte auf der anderen Seite der Stadt sieht, so scheint diese strenge Geometrisierung des Planes, die in gleicher Weise für die Palast- und Tempelanlage bezeichnend ist, der qualitativen Einfühlung als Grundlage der chinesischen künstlerischen Gestaltung zu widersprechen. Wir werden daher zu untersuchen haben, auf welchen Grundvorstellungen diese regelmäßige Planung beruht, und worin sich diese von der abendländischen Vorstellungsweise unterscheiden.

Versuchen wir das der chinesischen Baukunst zugrunde liegende Raumgefühl im Gegensatz zur abendländischen Baukunst zu charakterisieren, so zeigt sich, daß dem Chinesen ebenso die geschlossene, körperhafte, blockhafte Auffassung des Bauwerkes fremd ist, wie die Vorstellung des einheitlich gestalteten Innenraumes. Seine Baukunst steht immer in Beziehung zum Freiraum. Das einzelne Bauwerk ist stets im Freiraum stehend gedacht, ist Teil desselben und erhält erst durch seine Beziehung zu anderen Bauwerken als Bestandteil einer räumlichen Gebäudegruppe seine architektonische Bedeutung und Funktion. In der gesetzmäßigen Anordnung der Bauwerke im Naturraum findet die architektonische Idee erst ihren vollen Ausdruck. Die bauliche Einzelzelle dieses organischen Komplexes ist äußerst einfach und verhältnismäßig wenig variabel: es ist die einräumige Halle, die in gleicher Weise als Torbau, als profaner Saal oder Tempelraum dienen kann[46]. Die Grundform ist ein hölzerner Ständerbau, zumeist ein-, drei- oder fünfschiffig, seltener zwei- oder vierschiffig mit oder ohne offener Vorhalle. Wird diese peripteral um eine ein- oder dreischiffige Cella herumgeführt, so entsteht ein Grundriß, der dem eines griechischen Tempels

Digitized by Google

77. Chinesischer Setzschirm, VIII. Jh.
(zu S. 269)

78. Wu Tao-tse zugeschrieben, Sommer
(zu S 270)

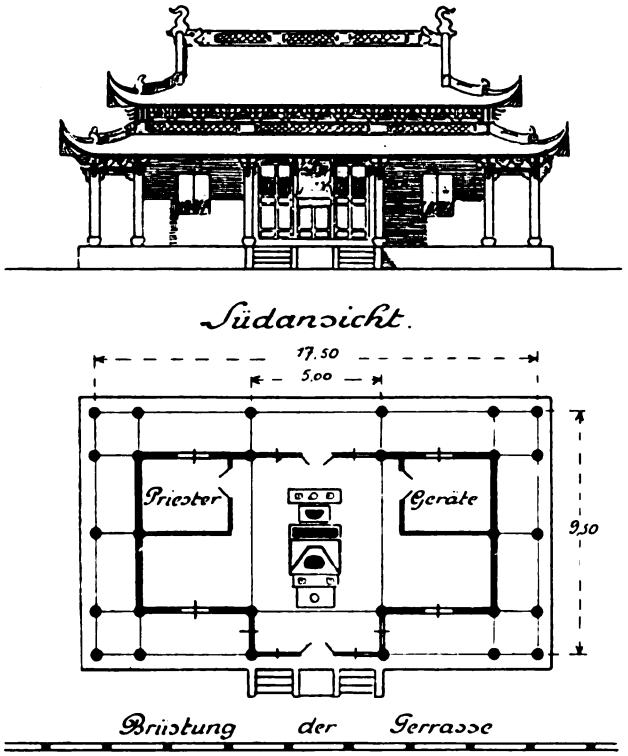
Digitized by Google

79 a. Buddhakopf, Kalkstein, T'ang-Periode (zu S. 272)

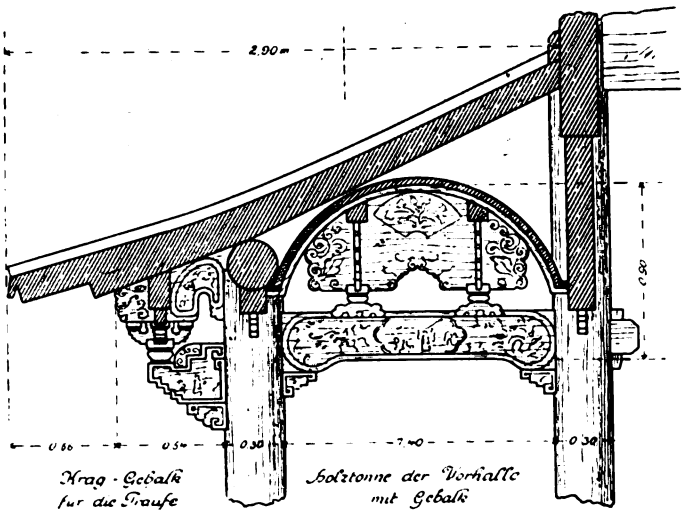
79 b. Bodhisattvakopf, Lung-men, Anf. d. VI. Jhs. (zu S. 272)

80. Reiter, Grabbeigabe, Ton, T'ang-Periode (zu S. 273)

Digitized by Google

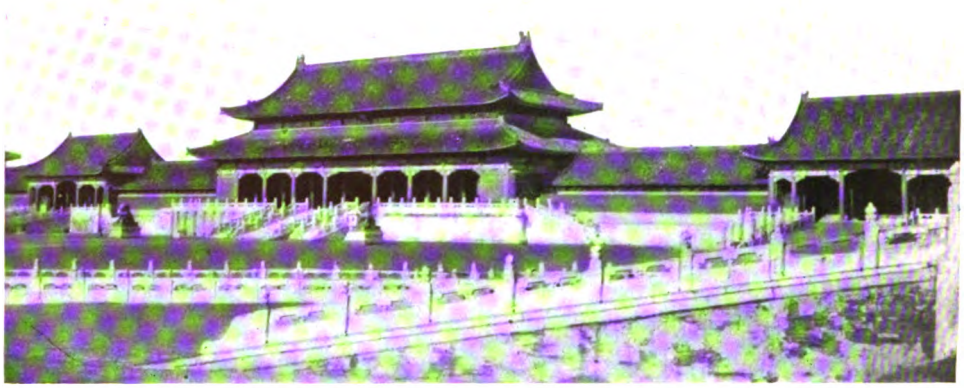


81. P'u t'o shan, Yü fo tien, Halle der Edelsteinbuddha, Aufriß und Grundriß (zu S. 273)

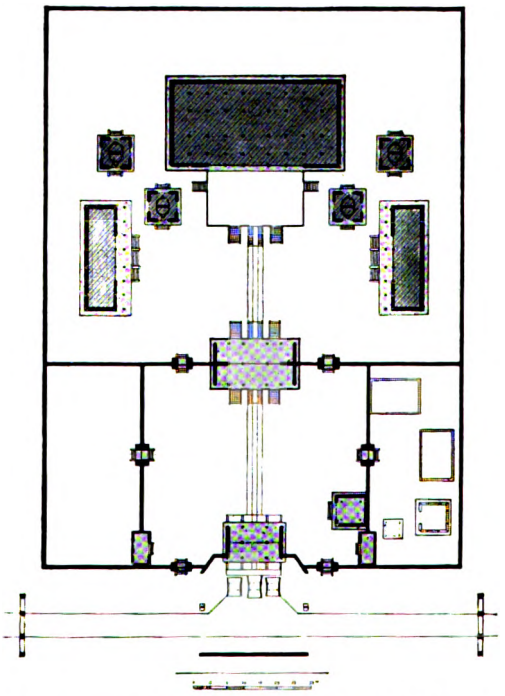


82. P'u t'u shan, Yü fo tien, Halle der Edelsteinbuddha, Ausbildung des unteren Daches (zu S. 273)

Digitized by Google



83. Peking, Tai ho men, Eintrittstor zur ersten Torhalle (zu S. 275)



84. Di-wang-mian, Tempelgrundriß (zu S. 275)

Digitized by Google

sehr ähnlich ist[47]. Trotzdem zeigt sich sowohl in tektonischer wie in räumlicher Hinsicht ein entscheidender Unterschied. Bezeichnend für den Mangel einer körperhaften Vorstellung beim Chinesen ist es, daß die Holzsäule nicht zur Individualform wird wie in der griechischen Baukunst, wo sich nicht erst durch den Übergang zum Steinbau, sondern schon im Holzbau die Individualisierung der Säule zu einem selbständigen Baukörper durch Basis und Kapitäl zeigt. Dementsprechend findet in der chinesischen Baukunst keine klare tektonische Scheidung in tragende und getragene Bauteile, in Stütze und Gebälk statt. Die horizontalen Spannbalken ruhen gewöhnlich nicht auf der Säule auf, sondern sind in diese seitlich verzapft. Wenn die Pfette über der Säule angeordnet ist, so bildet ein schmaler, hochkantig gestellter, in den Säulenkopf eingelassener Pfosten den Übergang[48]. Deutlich zeigt sich diese Durchdringung vertikaler und horizontaler Bauglieder an den Torbauten, bei denen die Ständer frei in Knäufen endigen und die doppelten oder dreifachen Sturzbalken durchgestreckt sind, so daß die Zapfen seitlich vorstehen. (Vgl. Abb. 81 u. 82.)

Damit erhält auch das Dach eine andere Funktion. Das griechische Tempeldach und das abendländische Dach im allgemeinen ruht auf der Mauer auf, steht mit ihr in unmittelbarer Beziehung, die noch durch die Giebelfront verstärkt wird. Das chinesische Dach erscheint von der Mauer losgelöst, gleichsam freischwebend darüber. Wenn das Dach auf einer geschlossenen Mauer ruht, wird diese zumeist unter dem Dach abgesetzt, so daß ein Rücksprung entsteht. Die Wirkung der Loslösung des Daches von der Mauer wird durch die Verdoppelung und Verdreifachung des Daches, wie sie für die chinesische Baukunst so bezeichnend ist, noch gesteigert. Der Giebel, der sich aus der Mauerfläche entwickelt, wird zumeist vermieden und dafür der Halbgiebel verwendet, der durch ein weitausladendes Vordach von der Mauer geschieden ist. Dazu kommen die schweren Pfetten unter der Traufe, die feine Schweifung der Dachrösche und die charakteristische Aufbiegung der Walmgrate, worin der schwebende Eindruck unmittelbar zum ästhetischen Ausdruck gelangt[49].

Aber auch in räumlicher Hinsicht erhält der Holzsäulenbau in China eine ganz andere künstlerische Ausdeutung als in Griechenland. Dort bildet die Cella den festen Kern, vor dem oder um den die Säulenvorhalle angeordnet wird; hier bilden die Säulen ein frei im Raum stehendes Stützensystem, bei dem die äußeren Schiffe oder Umgänge nach künstlerischem Belieben sowohl zum Innenraum als zum Außenraum zugezogen werden können. Aus dem freien Disponieren der zwischen den Säulen eingezogenen Außenwände ergibt sich die Variabilität der Raumgestaltung, indem aus gleichen oder ähnlichen Säulensystemen Bauten mit Peripteros, mit einseitiger Vorhalle oder innerem Umgang gebildet werden können. Selbst in den Wohnbauten mit eingefügten Zwischenwänden ist das

Digitized by Google

in den Ständern gelegene Grundsystem deutlich zu erkennen. Noch deutlicher wird dies im japanischen Hause, wo die beweglichen Schiebewände jederzeit gestatten, die Innenräume zu trennen oder zu verbinden, bzw. in Außenräume umzuwandeln. Die enge Beziehung des Innenraumes zum Außenraum zeigt sich auch in der Stellung der Halle zum Hof, dem sie stets die Breitseite zuwendet, die zumeist durch Türen und Gitterfenster in ganzer Länge geöffnet ist. Damit ist auch das Verhältnis von Außen- und Innenarchitektur ein grundsätzlich anderes als im Abendland. In der Entwicklung der abendländischen Baukunst besteht zwischen beiden stets mehr oder weniger eine Spannung, die entweder zur Ignorierung des Innenraumes (Griechenland) bzw. der Außengestalt (altchristliche Basilika) führt oder selbst zum architektonischen Problem werden kann (Gotik, Barock). Die chinesische Baukunst kennt diese Problematik nicht, indem die Einheit in der Grundvorstellung selbst gegeben ist.

Aber auch der Freiraum selbst wird nicht in gleicher Weise als geschlossene Raumform gestaltet wie etwa im abendländischen Hof oder Stadtplatz, der vielfach einem Binnenraum ohne Decke gleichkommt. Es ist vor allem für die ältere chinesische Baukunst bezeichnend, daß die seitlichen Gebäude von den achsial stehenden grundsätzlich abgesondert werden [50]. Wo in späterer Zeit von Gebäuden umschlossene Hofanlagen geschaffen werden, bilden diese zumeist mit den Gebäuden ein einheitlich disponiertes Stützensystem, so daß Innenräume und Höfe sich nur als gedeckte und ungedeckte Parzellen eines einheitlichen Raumsystems darstellen [51].

Das Gestaltungsprinzip des chinesischen Gruppenbaues ist nicht der Raumkubus, sondern der Weg. In durchgehenden großen Längsachsen sind ebenso bei den Palast- wie bei den Tempelanlagen Außentor, Vorhof, Innentor, Halle der Himmelskönige, innerer Hof und Haupthalle angeordnet, hinter der vielfach noch weitere Hallen folgen [52]. Durch Steinplatten oder erhöhte Perrons, durch Tore und Brücken, durch Rampen und Freitreppen werden die achsialen Wege als das architektonische Gerippe der ganzen Anlage künstlerisch hervorgehoben. Aber diese achsiale Anordnung unterscheidet sich doch wiederum ebenso vom ägyptischen Tempel wie vom barocken Tiefenprospekt. Es ist nicht die autokratische Wegrichtung, die dort in beabsichtigter rhythmischer Steigerung der Raumformen ins Allerheiligste führt, die in einer architektonischen Dominante, sei es Kirche oder Schloß, einen point de vue erhält. Bei der chinesischen Planung ordnet sich jedes Einzelobjekt einem allgemeinen umfassenden Prinzip unter. Den Tiefenachsen werden rechtwinklig dazu Seitenachsen entgegengestellt. Mitunter werden sogar drei Tiefenachsen parallel geführt. So ergibt sich ein durch die Wegrichtung bestimmtes System von Achsenkreuzen, das den Freiraum bestimmt und gliedert. Es ist bezeichnend, daß der Chinese nicht den

Digitized by Google

Tiefenraum kennt, der in der abendländischen Baukunst ebenso im griechischen Tempel wie in der christlichen Basilika die Grundform des architektonischen Erlebnisses darstellt. Stets wird in China der Längsachse das quergestellte, breitgelagerte Gebäude gegenübergestellt, mit dem Eingang an der Längsseite. Breite und Tiefe werden immer wieder als raumbestimmende Richtungen zum Ausgleich gebracht. (Vgl. Abb. 83 u. 84.)

Diese Axialität gewinnt aber in der religiös-ethischen Auffassung des Chinesen eine erhöhte Bedeutung. Sie eignet nicht nur der einzelnen Baugruppe, sondern sie ist im Kosmos selbst festgelegt. Sonnenaufgang und -niedergang, Süden und Norden als gutes und böses Prinzip bestimmen ihre Lage, ordnen den Mikrokosmos des Baukomplexes, sei es Tempel- oder Palastanlage, dem Universum ein. So ist die architektonische Gestaltung nur Ausdruck der ewigen Gesetzmäßigkeit der Natur, der sie sich unterordnet, wie auch der Mensch nur ein Stück der Natur und seine höchste Aufgabe darin gelegen ist, ihrer Gesetzmäßigkeit zu folgen. Damit gewinnt auch das Verhältnis des Bauwerkes zu seinem Platz, zur Umgebung, zu den Wirkungen der Natur und des Klimas eine tiefere Bedeutung. Nach den geomantischen Lehren des Feng-shui, der Wind- und Wasserlehre, die bis auf die Hanzeit zurückgeht, ist für das Bauwerk, sei es Haus oder Tempel, Grabmal oder Stadt, vor allem der günstigste Platz zu wählen, welcher den heilsamen Einflüssen der Umgebung den freiesten Zugang läßt und gegen die schädlichen wohl geschützt ist[53].

Aus dem stark religiösen Empfinden für die Natur als Totalität und oberstes Prinzip erklärt sich auch der scheinbare Gegensatz zwischen den streng achsialen Palast- und Tempelanlagen und der freien, aus der Natur selbst entwickelten Gartenarchitektur. Hier ist die Kunst reines Nachfühlen und Nachbilden ihrer Besonderheiten und unendlich wechselvollen Schönheiten. Das einzelne Bauwerk wird selbst gleichsam zu einem zufälligen Naturgebilde. Nach einer Schilderung aus dem Jahre 1026, die Hsi-ma-Kuang von seinem Landsitze gibt, sind die Pavillons „hier und dort vom Zufall zerstreut, die einen auf Hügeln, die sich über die anderen erheben, wie eine Mutter über ihre Kinder, andere sind am Abhang erbaut, mehrere liegen in kleinen Schluchten, die der Hügel bildet, und sind nur zur Hälfte zu sehen“[54].

Aber wie die Baukunst der Natur untergeordnet wird, so wird umgekehrt die Natur in der Gartenanlage in seltsamer Weise nachgeschaffen: sie wird zur miniaturhaften Nachbildung von bestimmten Landschaften mit künstlichen Hügeln und Tälern, Wasserläufen, Teichen und Inseln, gleichsam zu einem in Naturformen räumlich gestalteten Landschaftsbild. Auch die chinesische Gartenkunst weiß sich den Baumwuchs künstlerisch bildsam zu machen: während ihn aber der Barock seiner Wesenheit entkleidet und ihn in widernatürliche geo-

Digitized by Google

metrische Formen zwängt, sucht der chinesische Gartenkünstler die Eigenheit der natürlichen Bildung zu steigern und künstlerisch zu klären. Es ist interessant, diesen Unterschied von einem Zeitgenossen des Barock selbst formuliert zu hören. Sir William Temple hat in seinem Essai von 1685 den tiefgehenden Gegensatz zwischen ostasiatischem und europäischem Wesen mit einer für seine Zeit überraschenden Einsicht ausgesprochen: „Es mag ganz unregelmäßige Gartenformen geben, die vielleicht mehr Schönheit als die unseren haben mögen ... das hab ich gehört von Leuten, die viel unter den Chinesen gelebt haben, einem Volk, dessen Denkweise von der unseren in Europa soweit wie die Landschaft entfernt zu liegen scheint. Bei uns legen wir den Wert der Schönheit der Bauten und Anlagen hauptsächlich in Proportion und Symmetrie oder Einheit; unsere Wege und Bäume sind so geordnet, daß sie einander in gewissen Abständen entsprechen. Die Chinesen spotten dieser Art von Anlagen ... Ihr höchstes Ziel der Einbildungskraft ist darauf gerichtet, Gestaltungen zu bilden, deren Schönheit groß und ins Auge fallend ist, aber ohne Ordnung und Verhältnis der Teile, die leicht erkennbar sind ... Und wer die Arbeit der besten Gewänder oder ihre Malereien auf Wandschirmen oder Porzellan beobachtet, wird ihre Schönheit überall die gleiche finden, d. h. ohne Ordnung“ [55]. Es ist die gleiche Einfühlung in Linie, Farbe und Gestalt wie in der Malerei, die in der Gartenarchitektur Landschaftsbilder mit der größten Subtilität in Wirklichkeit erstehen läßt.

Die rein anschauliche, bildhafte Vorstellungsweise, die wir in den Bildkünsten finden, gelangt in Schrift und Sprache zu eigenartigstem Ausdruck. In ihr zeigt sich der Unterschied zur abendländischen Denkweise in voller Deutlichkeit. Die chinesische Schrift hat bei jahrtausendelanger höchster geistiger Entwicklung im Wesen den Charakter der Bilderschrift bewahrt. Und die Schrift, d. h. die bildhafte Fixierung, nicht das Wort, die phonetische Bildung, ist im Chinesischen der eigentliche Träger des sprachlichen Ausdruckes; in ihr entwickelt sich die Sprache zu einer einzigartigen Differenzierung. Daher gelangt das Chinesische niemals zu einer Zerlegung des Wortes in einzelne Laute, die in der Schrift durch Buchstaben ausgedrückt werden. Das Schriftzeichen ist immer Symbol eines Begriffes, entspricht also einem Worte. Die Unabhängigkeit der Schrift von der Lautgestalt des Wortes zeigt sich einerseits darin, daß gleichlautenden Wörtern mit verschiedener Bedeutung verschiedene Schriftzeichen entsprechen, andererseits die gleichen Schriftzeichen in jeder beliebigen Mundart trotz verschiedener Aussprache gelesen werden können, und zwar nicht nur ausdeutend, sondern als echte Schrift im wahren Sinne des Wortes Zeichen für Zeichen abgelesen [56]. Bei einer Buchstabenschrift, die ähnlich einer Notenschrift die Laute festhält, ist das eine wie das andere nicht möglich. So sehen wir, daß der begriffliche Inhalt unmittelbar in den einzelnen Sinogrammen festgelegt wird, deren Zahl

Digitized by Google

auch weit größer ist als die der Lautverbindungen der Wörter. Das chinesische Schriftzeichen ist seinem Ursprung und Wesen nach Abbild. Die älteste uns bekannte Schrift, Ku-wen genannt, ist eine reine Bilderschrift; aber noch heute ist trotz der Verkürzung und Schematisierung der Zeichen der bildhafte Ursprung noch vielfach erkennbar. Die sprachliche Ausgestaltung geschieht nun durch ein überaus kunstvolles System von Umkehrungen und Verbindungen von Einzelzeichen zu neuen Charakteren, die unmittelbar aus diesem bildhaft-graphischen Vorgang ihre neue Sinngebung erhalten. Dieser Bildung entsprechend, unterscheidet der Chinese sechs Klassen von Schriftzeichen [57]. Die erste Klasse sind die Bilder von Gegenständen, die einfachen Grundzeichen. Die zweite sind die symbolischen Bilder. Indem z. B. das Zeichen Sonne über einen horizontalen Strich gesetzt wird, bedeutet das neue Zeichen „Sonne über dem Horizont" gleich früher Morgen; Sonne hinter einem Baum ist gleich Morgen oder Osten; ein Vogel, der sich auf sein Nest niederläßt, heißt Abend oder Westen; ein aufgehender Halbmond bedeutet Abend, Abenddämmerung. Ist das Schriftzeichen auch nicht mehr reines Bildsymbol, so bleibt die Bildung des Schriftzeichens in der Verbindung doch lebendig und unmittelbar anschaulich. Die Zeichen „Vogel auf dem Nest" und „aufgehender Halbmond", die synonym mit „Abend" zu übersetzen wären, sind es doch nicht, da die ihnen zugrundeliegenden Bildung des Zeichens nachwirkt, sie differenziert, indem sie ihnen einen besonderen anschaulichen Inhalt verleihen. So ist das chinesische Zeichen inhaltlich reicher, bildhafter als das Wort Abend. Auch der Begriff Abend ist von begleitenden anschaulichen Vorstellungen getragen: Dämmerung, Kühle, Mond, Sterne; diese Vorstellungen sind aber nicht im Wort Abend unmittelbar gegeben, sie bleiben in der begrifflichen Fixierung unausgedrückt. Das Wesentliche der indogermanischen Sprachbildung liegt gerade in der Abstraktion von allem Anschaulichen; Abend ist nicht Dämmerung, Mondaufgang, da es ja auch einen Abend ohne Mond gibt. Im chinesischen Wortzeichen ist, mag auch die Bildhaftigkeit mit der Zeit mehr oder weniger verblaßt sein, die besondere Vorstellung „aufgehender Mond" und wiederum nicht „Mond" schlechthin, sondern „Halbmond, Mondessichel" mitgegeben.

Das gleiche Prinzip ist auch in den folgenden Klassen zu beobachten. Die dritte Klasse umfaßt die symbolischen Zusammensetzungen, z. B. zwei Bäume gleich Wald, Sonne und Mond (nebeneinander) gleich hell, Mund und Atem gleich blasen, Mund und Vogel gleich singen, Wald und Kind gleich lieben und — das Chinesische kennt auch einen derben Humor — zwei Weiber gleich Zank, drei gleich Ränke und Verrat. Man beachte, wie aus den gegenständlichen Vorstellungen Sonne und Mond, als den für die Erde entscheidenden kosmischen Lichtquellen, der allgemein abstrakte Begriff Helligkeit gebildet ist. Das, was Schopen-

Digitized by Google

hauer fordert, daß jedem Begriffe Anschauungen zugrunde liegen müssen, die dessen realen Gehalt ausmachen, gleich den Kontanten, die eine Zettelbank in Kassa haben muß, um die ausgestellten Noten einlösen zu können, ist hier unmittelbar im Wortzeichen selbst gegeben. Wir werden den gleichen Vorgang nochmals bei den Wortverbindungen beobachten können. Die Verbindung Sonne und Mond erhält aber einen anderen Sinn, wenn die beiden Zeichen statt nebeneinander übereinander gestellt werden, dies bedeutet „wechseln, tauschen". Hier wird mit der Vorstellung der zwei Hauptgestirne die des Wechsels von Tag und Nacht verbunden und so diese besondere kosmische Vorstellung verallgemeinert.

Das Anschauliche der Sinogramme kommt deutlich bei der vierten Klasse zur Geltung, den „bedeutsamen Wendungen der Figuren", d. h. durch Verdrehung eines Zeichens oder Umkehrung im Spiegelbild wird die Bedeutung dementsprechend geändert. So bedeutet das Zeichen „Mensch" in liegender Anordnung „Leichnam", das Spiegelbild des Zeichens „Fürst" „Beamter, Diener"; ebenso hat „Daniederliegen" und „Aufrechtstehen" das gleiche Zeichen in Umkehrung. Damit wird die Polarität der Begriffe unmittelbar im Schriftzeichen erfaßt. Mit dem einen Begriff ist durch das Zeichen sein polarer Gegensatz gegeben, wird dieser mitgedacht.

Die fünfte Klasse umfaßt Zeichen in übertragener, abstrakter Bedeutung, etwa „Herz" gleich „Geist", „Gesinnung" gleich „Arbeit", sowie Hilfswörter, die sich aus gegenständlichen Zeichen entwickelt haben.

Die sechste Klasse der „Zeichen mit Andeutung der Laute" kommt der Wortbildung der indogermanischen Sprachen am nächsten, doch ist die Ableitungsmöglichkeit ganz anderer Art und weit umfassender. Indem an ein Stammzeichen, die Radikale oder das Klassenhaupt genannt, ein phonetisches Zeichen angefügt wird, werden Ableitungen der Radikalen gebildet, wobei den phonetischen Zeichen ebenfalls eine gleichbleibende Tendenz der Sinnwandlung zukommt. So werden z. B. von der Radikale „Mensch" die Zeichen: „Dickbauch, Helm, Meister, Diener, schimpfen, gut, falsch, dumm" gebildet; von der Radikalen „Hand": „tragen, sich schmücken, ergreifen, schlagen, trommeln, anbinden, schütteln, nehmen". Auch hier werden wieder synonyme Zeichen je nach der Radikalen, von der sie abgeleitet sind, verschiedene Vorstellungsinhalte bekommen, z. B. wenn „verwirren" einmal von „Hand", das anderemal von „Faden" abgeleitet wird.

Dem gleichen Bildungsgesetz wie die Schriftzeichen folgt auch die Syntax: und die ganze chinesische Grammatik ist n u r Syntax und beruht auf wenigen, mehr oder weniger unverbrüchlichen Gesetzen der Wortstellung[58]. Die chinesische Sprache ist nicht flektierend. Das einzelne Wort bleibt unverändert, ja nicht einmal bestimmte Wortarten, wie Nomina, Adjektiva, Verba werden durch die

Digitized by Google

Wortform unterschieden. Dasselbe Zeichen kann jede Wortart repräsentieren. Die Verknüpfung der Begriffe erfolgt, wie innerhalb der Schriftzeichen selbst, durch die Stellung der Wortzeichen zueinander. Wiederum kann die Nebeneinanderstellung von Wörtern einen neuen übergeordneten Begriff ergeben, wie z. B. „lang, kurz" gleich „Länge" oder „Ausdehnung"; oder „viel, wenig" gleich „Zahl". Die aufsteigende Begriffsbildung ist hier unmittelbar im Ausdruck gegeben, ähnlich wie bei gewissen zusammengesetzten Schriftzeichen. Zugleich liegt aber in diesen antithetischen Komposita auch wiederum eine polare Beziehung eingeschlossen, die den Umfang des allgemeineren Begriffes bestimmt.

Der Unterschied der Vorstellungsweise zum indogermanischen Kulturkreis spricht sich in der nichtflektierenden Form deutlich aus. Das Flektieren der Wortform ist Ausdruck der Relation des Wortes als Form des Begriffes im Satz als Form des Urteils. Alle grammatikalische Relationsbezeichnung ist ihrem Wesen nach logisch. Es ist eine rein logische Bestimmung, daß dasselbe Wort, je nachdem es als Subjekt oder als Objekt im Urteil gebraucht wird, eine verschiedene Form erhält. Alle flektierenden Sprachen, und das sind vor allem die des indogermanischen Sprachstammes, sind daher logisch aufgebaut. „Die Sprachen dieser Familie scheinen geschaffen für die Abstraktion und Metaphysik. Sie haben eine wunderbare Fülle, die innersten Beziehungen der Dinge durch die Flexion ihrer Nomina, durch die so verschiedenartigen Zeichen und Modi ihrer Verba, durch ihre zusammengesetzten Worte, durch die Feinheit ihrer Partikel auszudrücken. Indem sie allein das Geheimnis der Periodenbildung besitzen, können sie die verschiedensten Glieder einer Phrase zu einer Einheit verbinden . . . Alles wird für sie Abstraktion und Kategorie. Sie sind die Sprachen des Idealismus" [60]. (Renan.)

In der chinesischen Sprache wird die anschauliche Vorstellung als solche festgehalten. Durch die Nebeneinanderordnung der Vorstellungen werden diese zueinander in Beziehung gesetzt und zu höheren synthetischen Vorstellungen vereinigt. Schließlich ist auch der ganze Satz nichts anderes als eine „symbolische Zusammensetzung". Das Urteil ist nicht in der logischen Form von Subjekt und Prädikat gegeben, sondern in einer höheren synthetischen anschaulichen Vorstellung. „So können Satzteile wie einzelne Worte gebraucht werden, ganze Sätze als Objekt einer Präposition als Quasi-Wörter." Darin liegt nach Gabelentz eine der wichtigsten Eigentümlichkeiten der chinesischen Sprache und eines ihrer mächtigsten und feinsten Ausdrucksmittel [60].

Aus der besonderen Bedeutung der Schrift als sprachlichem Ausdruck wird auch der besondere Wert verständlich, welcher der Kunst des Schreibens beigelegt wird. In der Kunst des Schreibens drückt sich fast ebenso unmittelbar wie in der Malerei die anschauliche Vorstellung aus. Schrift und Malerei sind

Digitized by Google

nach Jung-Lien (XIV. Jahrhundert) nicht getrennte Künste, sondern gleichen Ursprungs und nur zwei Wege, die eine Strecke getrennt gehen, um doch zum selben Ziel zu gelangen, zur Erkenntnis der Wahrheit in der Natur. So nimmt die Kunst des Schreibens neben Musik, Dichtkunst und Malerei nicht nur eine gleichberechtigte, sondern sogar eine bevorzugte Stellung ein.

Und wie Malerei und Schrift enge verknüpft sind, so auch Dichtkunst und Schrift. Das künstlerische Gebilde des Gedichtes ist nicht nur im sprachlichen Ausdruck, im Rhythmus und Reim, in einem fein ausgebildeten antithetischen Parallelismus der Worte, Gedanken und sprachlichen Bilder gegeben, sondern auch in der visuellen Erscheinung des Schriftbildes.

Die Dichtkunst, die vor allem in der Lyrik ihren bezeichnendsten Ausdruck findet, zeigt, soweit Übersetzungen, die allerdings gerade hier überaus unzulänglich und vielfach das Wesen verfälschend sind, eine Vorstellung zu geben vermögen, das gleiche höchst verfeinerte Naturempfinden wie die Malerei. Alles seelische Erleben ist in dieser gesteigerten Sinnlichkeit verwurzelt und verwoben. Alle Sinne sprechen dabei in gleicher Weise mit: ein Geräusch, ein im Lufthauch vorüberziehender Duft, das Gefühl der Kühle und Wärme, der Glätte und Feuchte, des schaukelnden Kahnes, eine Farbe, eine Bewegung, kaum faßbar und doch die ganze Fülle und Tiefe eines menschlichen Erlebnisses enthaltend.

Man vergleiche damit etwa ein Gedicht Walters von der Vogelweide: hier ist alles Aktivität, Geschehen, Wille, Persönlichkeit; dort kein Wollen und Handeln, sondern reine Empfindung, Hingabe und Aufgehen der Persönlichkeit in der Natur.

Noch schwerer ist es für uns, eine verläßliche Vorstellung vom Wesen der chinesischen Musik zu gewinnen, die eine Analyse hinsichtlich der qantitativen und qualitativen Vorstellungsweise ermöglichen würde [61]. Für den Vergleich mit der abendländischen Musik sind vor allem die negativen Feststellungen wichtig. Die chinesische Musik ist einstimmig und ihre Theorie kennt weder den Begriff des Akkordes noch den des Intervalles. Das Tonsystem ist allein durch eine Halbtonleiter gegeben, die allerdings schon in sehr früher Zeit an Rohrpfeifen zur Ausbildung gelangt zu sein scheint. Günstig hiefür war die Teilung eines chinesischen Fußes in neun Zoll und des Zolles in neun Linien. Aus diesem Maßverhältnis ergab sich die Drittelung und damit die Quint im Verhältnis 3 zu 2. Kürzt man die Pfeife (c) um ein Drittel, so erhält man die Quint (g), verlängert man diese Pfeife (g) um ein Drittel, so erhält man die untere Oktav der Quint (d), also eine untere Quart, ohne daß jedoch dieser Tonschritt als solcher erfaßt würde. Aus dieser Folge von Quinten in ihren unteren Oktaven ergibt sich die Halbtonleiter. Diese Entwicklung findet sich bei Liu Pou-wei (letztes Drittel des dritten Jahrhunderts v. Chr.) klar ausgesprochen. Die Skala entspricht als Ergebnis durchaus der pythagoreischen, und antike Einflüsse scheinen nicht aus-

Digitized by Google

geschlossen. Trotzdem ist die Auffassung, wie sie sich in der Weiterentwicklung im Osten und Westen zeigt, grundverschieden. Für die kanonische Schule der Pythagoreer lag das Problem in der mathematischen Festlegung der Intervalle nach ganzzahligen Teilungsverhältnissen des Monochords; für die chinesische Musiktheorie im Teilungsverhältnis der Oktav in gleiche Halbtonschritte, d. h. in der gleichschwingenden Temperierung. Schon Se-ma Ts'ien und Hoai Nan-tzen im zweiten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung stellen unregelmäßig temperierte Tonleitern auf, von denen die des letzteren sieben reine Quinten und fünf unreine mit der maximalen Abweichung eines syntonischen Komas enthält. 1596, fast hundert Jahre vor Andreas Werckmeister, stellt schon Tsai-yu das Prinzip der gleichschwingenden Temperatur auf.

Die verschiedene Vorstellungsgrundlage ist vielleicht folgendermaßen zu fassen, wobei ich bekennen muß, auf sehr unsicherer Grundlage zu fußen. Die Intervallehre des Abendlandes vergleicht eine Tonhöhe mit der anderen, sie untersucht ihre Proportionalität. In dieser Beziehung von Ton zu Ton wird das Tonpaar isoliert. Die melodische Bewegung zerfällt in einzelne Tonschritte, die durch die mathematische Fixierung des Intervalles rationalisiert werden. Gleichviel, ob sie einstimmig oder mehrstimmig sind, immer bildet das Höhenverhältnis zweier sukzessiver Töne das Substrat der theoretischen Betrachtung. In der Halbtonleiter der Chinesen ist ein einheitliches tonales System gegeben, indem sich die melodische Führung bewegt. Die konstitutive Beziehung liegt nicht im Verhältnis des Einzeltons zum folgenden, sondern in dem des Einzeltons zum Tonsystem als Ganzen, wobei aber dieses Tonsystem der Halbtonleiter nicht im europäischen Sinn als „Tonalität" zu verstehen ist. Weil dem Chinesen nicht das Intervall, sondern die gleichmäßige Teilung der Oktav das Wesentliche war, konnte er leichter auf die reine Stimmung verzichten und zur Temperierung gelangen. In der temperierten Tonleiter ist ein System gegeben, das auf Kosten des reinen mathematischen Verhältnisses von Ton zu Ton, alle Leitertöne untereinander regelt. Wesentlich ist, daß das Abendland erst durch logische Entwicklung aus dem harmonischen Aufbau zur Temperierung gelangt, während sie dem Osten unmittelbar Problem ist. Das Tonsystem ist demnach im Abendland durch die mathematischen Proportionen der Intervalle und Harmonien gegeben, in China durch den gleichmäßigen Aufbau der Skala. Ist die melodische Führung dort durch die Intervalschritte und ihre harmonische Bedeutung rationalisiert, bewegt sich die chinesische Monodie dagegen frei innerhalb des ihr gegebenen Tonsystems, ohne daß die Tonschritte als solche in der Vorstellung isoliert und begrifflich erfaßt und fixiert werden. Darin scheint mir der Unterschied der quantitativen und qualitativen Auffassung auch in der Musik zum Ausdruck zu kommen. Ich bin mir bewußt, wie gewagt es ist, ohne die geringste

Digitized by Google

unmittelbare Vorstellung der praktischen Musikübung ein Urteil hierüber zu fällen. Man nehme daher das Gesagte als einen hypothetischen Versuch.

Deutlicher tritt der subjektive Charakter der chinesischen Musik in ihrer ethischen Bewertung hervor. In Li-ki, dem Memoriale der Riten, wird das Wesen der Musik als unmittelbarer subjektiver Ausdruck der Empfindungen mit wunderbarer Klarheit ausgesprochen: „In der Freude spricht der Mensch Worte aus, aber die Worte genügen nicht, er verlängert die Worte, aber die verlängerten Worte genügen nicht, er moduliert sie, aber die modulierten Worte genügen nicht, und ohne daß er sich dessen bewußt wird, machen die Hände Gesten und die Füße bewegen sich" [62]. Darin liegt jene Einheit der Sprache, Musik und des Tanzes als unmittelbare Ausdrucksformen der Selbstgestaltung, wie wir sie auch in der griechischen Musik finden. Die Empfindungen aber, die in der Musik Ausdruck finden, sind das Ergebnis des Verhältnisses des Subjektes zum Objekt, der Einwirkung der objektiven Welt auf das Subjekt. Denn der Mensch ist nach chinesischer Auffassung im Zustande der Ruhe geboren, und diese ist seine ursprüngliche, ihm eigentümliche Beschaffenheit. Erst unter dem Eindruck der Objekte, der Außenwelt, wird er erregt; darauf beruhen seine Triebe. Die Musik ist Ausdruck dieser triebhaften Reaktion auf die Außenwelt. Sie ist aber zugleich das Mittel, die Gefühle und Leidenschaften zu mäßigen und zu ordnen. Darauf beruht ihre ethische Bedeutung. So tritt sie als ethisches System, welches das Innenleben des Menschen zu regeln hat, in Gegensatz zum Ritus, der das äußere Leben regelt, ein Gedanke, der im Li-ki breit ausgeführt wird: Die Musik kommt von innen, und daher hat sie das Gefühlsleben zu ordnen, die Sitte kommt von außen, daher ist sie die Regelung des äußeren Lebens. Die Musik ist demgemäß das allgemein Menschliche, das die Menschen verbindet, die Sitte bestimmt die verschiedene gegenseitige Stellung der Menschen, die sie scheidet. Die Musik ist Ausdruck der Nächstenliebe und Freundschaft, die Sitte der Ausdruck der Gerechtigkeit. La musique, c'est la supreme harmonie, les rites sont la supreme convenance [63]. Beide sind gleich von nöten, wenn die Menschen in geordneten Verhältnissen glücklich und zufrieden leben sollen, und es ist gleich gefährlich, wenn eine von beiden die Oberhand gewinnt. So erscheint die Musik in ein tiefsinniges ethisches und soziales System eingeordnet.

Dieser qualitativen, ethischen Weltanschauung in der künstlerischen Gestaltung entspricht auch die Philosophie in der vorbuddhistischen Zeit des Taoismus und des sich von diesem abspaltenden Konfuzianismus. Tao heißt der Weg, d. i. der Gang des Alls, der Umlauf der Jahreszeiten, die natürliche Weltordnung. Mit ihr sich in möglichst vollkommenen Einklang zu setzen, ist oberstes ethisches Gebot. Dieser Einklang ist aber auch zugleich höchste und letzte Erkenntnis. „O der große Mensch! Seine Eigenschaften sind eins mit Himmel und Erde,

Digitized by Google

seine Klarheit eins mit Sonne und Mond, sein Wandel eins mit den vier Jahreszeiten, sein Wohl und Wehe eins mit den Kwei und Sen (bösen und guten Geistern). Er geht dem Himmel voran, und darum ist der Himmel nicht wider ihn; er folgt dem Himmel nach, während er sich ehrerbietig nach den vier Jahreszeiten richtet, und darum ist abermals der Himmel nicht gegen ihn, um wie viel weniger die Menschen, um wie viel weniger die Kwei und Sen." (Ji'.)[64] Es ist die Aufgabe der Menschen, dem im All, in der Natur wirkenden Willen nachzugeben, sich ihm anzupassen und darnach sein Leben einzurichten. „Was sich krümmt, erhält sich unversehrt; was sich bückt, wird aufrecht stehen." (Lao Tse, Tao Te King.) Im Anpassen, Nachgeben, Sich-fügen liegt die wahre Stärke. „Das Ganze ist wie das Wasser, Wasser ist gut, allen Menschen zum Nutzen und streitet nicht. Es bewohnt, was die Menschen verachten, darum ist es nahe dem Tao. Nichts in der Welt ist weicher und schwächer denn das Wasser, und nichts, das Hartes und Starkes angreift, vermag es zu übertreffen; es hat nichts, wodurch es zu ersetzen wäre, Schwaches überwindet das Starke, Weiches überwindet das Harte" [65].

Wie anders klingt die abendländische Lehre von der Unterwerfung der Natur unter den menschlichen Willen durch die Erkenntnis, wie Bacon den praktischen Zweck der Wissenschaft formuliert. Die Wissenschaft wird zur Dienerin der Technik, in der sich der Herrscherwille des abendländischen Menschen manifestiert.

Indem die Vorgänge der Natur qualitativ aufgefaßt und ethisch bewertet werden, geben sie die Vorbilder ab für das sittliche Verhalten der Menschen. Wie der Lauf des Himmels ein fester Lauf ist, so soll der Herrscher unerschütterlich und ehrfurchtgebietend sein; wie der Himmel gerecht und unparteiisch ist und die Erde uneigennützig und voraussetzungslos alles trägt, so soll auch der Heilige gerecht und selbstlos sein[66]. So stellt die chinesische Philosophie ein weit ausgebautes System von Regeln, Bräuchen und Sitten dar, die auf der Beobachtung, Nachahmung und Deutung der Natur, beruhen und die dementsprechend das Verhalten des Menschen in seinem privaten, häuslichen und öffentlichen Leben normieren.

Aber der himmlische Tao ist auch in der menschlichen Natur nachgebildet. So ist es höchste Pflicht, diese zu achten und ihr nachzufolgen. Denn nach der Lehre des Konfuzianismus ist der Mensch von Natur aus gut. K'ung Ki', der Enkel des Konfuzius, verkündet: „Was der Himmel bestimmt, das ist des Menschen Natur; der menschlichen Natur zu folgen, das ist das Tao des Menschen; die Pflege dieses Tao heißt Unterweisung" [67]. Darum ist es auch nicht recht, der eigenen Natur zuwider zu handeln und sie zu vergewaltigen. So ist jede Übertreibung von Übel: „Die Sucht nach Verstand, sie ist zügelloser Hang am Äußerlichen, . . . die Sucht nach Menschenliebe, sie schafft Wirrwarr in der Tugendübung, die Sucht nach Pflichterfüllung, sie bedeutet Auflehnung gegen die natür-

Digitized by Google

lichen Gesetze, die Sucht nach Erfüllung der Lebensregeln, sie führt zur Künstlichkeit, . . . die Sucht nach Wissen, sie führt zur Haarspalterei" (Tsuang Tse) [68].

Man halte dem die heroische Moral des Abendlandes gegenüber, die gerade im Brechen der subjektiven Natur, in der ethischen Übersteigerung des Willens die höchste sittliche Forderung sieht.

Auch in der Politik haben die gleichen Grundsätze zu gelten. Der Herrscher höre darauf, „was das Volk auf der Straße spricht" (Kuan Tse), mache sich die Gesinnung des Volkes zu eigen (Lao Tse) und folge dessen Rat [69].

Was alle geistigen Erscheinungen der ostasiatischen Kultur verbindet, ist der Grundgedanke, daß Natur erkennen Natur sein heißt, daß nur damit allein die qualitative Mannigfaltigkeit als Einheit erfaßt und verstanden werden kann. Der Versuch, durch Abstraktion und durch Zurückführung der qualitativen Erscheinungen auf die quantitativen diese Einheit zu erreichen, liegt ihr grundsätzlich fern. So stehen sich Abendland und Ostasien in quantitativer und qualitativer Weltauffassung gegensätzlich gegenüber.

Erst aus dieser Gegenüberstellung erkennen wir die großartige Einseitigkeit der abendländischen Weltanschauung, die pädagogische Zucht logisch-mathematischer Denkweise, in der der menschliche Geist durch Jahrhunderte eingezwängt und großgezogen wurde, und die geistige Verarmung an unmittelbarer Anschaulichkeit, das erschreckende ethische Defizit, als den Preis, der für die technische Weltbeherrschung bezahlt werden mußte.

*

Am Anfang dieses Buches wurde darauf hingewiesen, daß die gesamte Entwicklung der abendländischen Kultur in den letzten fünf Jahrhunderten durch den geistigen Wandel bedingt ist, welcher der Stilerscheinung der Renaissance zugrunde liegt und der in der weiteren Untersuchung auf eine spontane Entwicklung des Vorstellungsvermögens zurückgeführt wurde. Zum Abschluß wollen wir noch einen Blick auf die Gegenwart werfen, um zu sehen, wie sich die Entwicklungstendenzen unserer eigenen Zeit zu der Vorstellungsweise der Renaissance, beziehungsweise zu den von ihr bestimmten Anschauungsformen verhalten. Dabei zeigt sich, daß der an leitender Stelle ausgesprochene Grundsatz einer gewissen Einschränkung bedarf. Die letzten Jahrzehnte lassen einen tiefgehenden geistigen Umschwung erkennen, der sich vor allem in einer schroffen Ablehnung der Grundanschauungen der Vergangenheit äußert und der gerade an jenen geistigen Bildungen in Erscheinung tritt, die als charakteristische Errungenschaften der Vorstellungsweise der Renaissance festgestellt werden konnten. Es ergibt sich daher wiederum wie bei der Betrachtung der ostasiatischen

Digitized by Google

Kultur die Frage, ob zwischen diesen Um- und Neubildungen auf verschiedenen Geistesgebieten ein Konnex besteht, der zumindest im negativen Sinne auf einen Wandel der zugrundeliegenden Vorstellungsweise schließen läßt.

Eine grundsätzliche Umdeutung der Raum- und Zeitvorstellung zeigt sich am klarsten in der modernen Physik. In der Relativitätstheorie wird nicht nur die Annahme eines absoluten Raumes und einer absoluten Zeit, die vom Bewegungszustand des Bezugskörpers unabhängig sind, aufgehoben und damit auch die Identität der räumlichen und zeitlichen Maßstäbe in verschiedenen Bezugssystemen geleugnet (spezielle Relativitätstheorie), sondern die Bezugskörper selbst werden ihres Euklidischen Charakters entkleidet, verlieren ihre Bestimmung als starres, homogenes System und werden nicht nur im Ganzen als bewegt, sondern auch während dieser Bewegung als beliebigen Gestaltänderungen unterworfen vorgestellt (allgemeine Relativitätstheorie). Raum und Zeit werden zum Ausdruck rein mathematischer Funktionen, wie sie sich in einem beliebigen vierdimensionalen Gauß'schen Koordinatensystem darstellen lassen. In Minkowski's physikalischem Begriff der „Welt" als eines vierdimensionalen Raum-Zeit-Kontinuums wird die Zeit den räumlichen Dimensionen gleichgesetzt und durch die Substitution der reellen Zeit durch eine imaginäre Zeitvariable als gleichwertige Koordinate in die Rechnung eingeführt. Die Zeit wird auf diese Weise verräumlicht und „die Physik wird aus einem G e s c h e h e n im dreidimensionalen Raum gewissermaßen ein S e i n in der vierdimensionalen ‚Welt"'. (Einstein.)[70] Damit vollzieht sich eine grundsätzliche Umdeutung des gesamten bekannten Tatsachenmateriales, die Planck in ihrer erkenntnistheoretischen Bedeutung mit der Umwälzung der kosmischen Vorstellungen im kopernikanischen Sonnensystem vergleicht[71].

Dieser neuen Raumvorstellung in der Physik, welche die Zeitvorstellung in sich aufsaugt, stellt die moderne Geisteswissenschaft ihrerseits eine neue Begriffsbestimmung der Zeit gegenüber, aus der sie ihre Problemstellungen und ihre Methodologie zu entwickeln versucht. Am klarsten tritt dies in der Philosophie Bergson's hervor. Die Zeit als Realität, wie sie sich uns im Bewußtsein und einheitlichen Lebensgefühl darstellt, ist Inbegriff aller stetigen Veränderung, durch den Inhalt der Veränderung zwar nicht bestimmt, aber ohne diesen Inhalt nicht vorstellbar. „Dauer" bedeutet Wandel; denn jedes Fortschreiten der Zeit bedeutet ein Anders-Werden in bezug auf die Vergangenheit, die als „Geschichte" in jedem Einzelindividuum, ja in jedem biologischen oder psychologischen Zustand desselben in ihrer Totalität enthalten ist. Daher ist die reelle Zeit auch nicht umkehrbar, da in ihr nichts absolut Gleiches wiederkehren kann. Aus dem gleichen Grund ist in ihr Zukünftiges grundsätzlich nicht vorhersehbar; denn nur in einem System, in dem die Wiederkehr

Digitized by Google

gleicher Zustände und Lagerungen der an sich unveränderlichen letzten Teilgrößen denkbar ist, wie im physikalischen, ist es möglich, einen künftigen Vorgang vorauszubestimmen. Daß wir die Zukunft nicht voraussehen können, ist daher nicht im Unvermögen unseres Intellektes, sondern im Wesen der realen Zeit selbst gelegen. Hier zeigt sich der eigentliche Angelpunkt der Bergson'schen Metaphysik, indem sie weiter folgert: „wenn die Zukunft daran gebunden ist, der Gegenwart nachzufolgen, statt mit ihr in einem gegeben zu sein", so kann dies nur darum sein, „weil sie im gegenwärtigen Moment noch nicht völlig determiniert ist, . . . weil sie unaufhörliches Schaffen von Unvorhersehbarem und Neuem ist"[73]. So wird ihm die Zeit zu einer realen schöpferischen Kraft: „Die Zeit ist Zeugung oder sie ist schlechthin nichts"[73].

Wenn Raum und Zeit in Kant's transzendentaler Ästhetik als „Formen" der Anschauung zwar scharf geschieden, aber einander gleich geordnet sind, so werden sie jetzt zum Ausdruck des inneren Gegensatzes zweier Weltbetrachtungen, zweier verschiedener „Gesichtspunkte des Geistes". „Räumlich-Ideelles" und „Lebendig-Zeithaftes" (Cysarz)[74] stehen sich als metaphysische Prinzipien gegenüber, in denen die urtümliche ewige Dualität der abendländischen Philosophie, Eleatisches Sein und Heraklitisches Werden, neue Gestalt gewinnt.

Aus dieser Zeitvorstellung als Grundlage der Geisteswissenschaft ergibt sich aber auch umgekehrt eine neue Einstellung den sogenannten exakten Wissenschaften gegenüber. Auch ihre verschiedenartigen Begriffsbildungen und Systeme werden nun mehr als historische Wesenheiten, als individuale Erscheinungskomplexe der schöpferischen Evolution angesehen. Selbst die Axiome der Mathematik, die Gesetze der Physik sind in ihrer Formulierung als historisch determiniert zu denken, als Ausdruck der besonderen Kultur- und Zeitbedingungen. (Pierre Duhem.) „Es gibt keine Mathematik, es gibt nur Mathematiken" (O. Spengler)[75]. Damit wird letzten Endes mit dem absoluten Raum und der absoluten Zeit auch eine absolut geltende Wahrheit in Frage gestellt. Die Wahrheit wird zu einer wechselnden Zeitgestalt, zum intellektuellen Ausdruck der jeweiligen Lebensform, die sich in diesem Dogmatisierungsakt das ihr entsprechende lebensfördernde Prinzip aufstellt. Selbst die Erkenntnis des Verstandes ist keine endgültige, absolute, sondern nur ein Mittel der Lebenserhaltung und Lebenssteigerung im Kampf ums Dasein, also eine von praktischen Zwecken abhängige, vom Willen und ethischen Postulaten bestimmte Erkenntnis. „Daß die bisher als selbstverständlich geltende Konstanz der geistigen Formen eine Illusion ist, daß es innerhalb der uns vorliegenden Geschichte mehr als e i n e n Stil der Erkennens gibt, hat man bisher nicht anzunehmen gewagt"[76]. Hinter diesen relativistischen-biologistischen Gedankengängen von Oswald Spengler's

Digitized by Google

Kulturphilosophie, die überdies auch in der Evolutionslehre Bergson's anklingen, lauert im geheimen die bedenkliche Frage Nietzsche's: „Gesetzt, wir wollen Wahrheit: warum nicht lieber Unwahrheit?"

Hat die Philosophie des Barock in ihrem unbedingten Glauben an die Allgemeingültigkeit der Mathematik diese auch auf die Geisteswissenschaft ausdehnen und wie Spinoza more geometrico metaphysische und ethische Wahrheiten gleich mechanischen Lehrsätzen errechnen zu können vermeint, so sehen wir, wie nunmehr umgekehrt die Geisteswissenschaft das Supremat beansprucht und die geschlossene Systematik der mathematischen Wissenschaften in die historische Relativität aufzulösen versucht.

Dieser Umwertung in Natur- und Geisteswissenschaft entspricht auch ein tiefgehender, seltsam sich überstürzender Stilwandel in den Künsten. Dabei ist vor allem ein negatives Kriterium auffällig: die grundsätzliche Ablehnung des bisher geltenden raum-zeitlichen, beziehungsweise tonalen Systems. In der Malerei zeigt sich dies am deutlichsten in der Stellungnahme zum perspektivisch gesehenen Tiefenraum. Der Impressionismus bedeutet zweifellos den ersten entscheidenden Schritt zur Auflösung des geometrisch konstruierten Bildraumes. Trotzdem hält er grundsätzlich noch an dem optischen Projektionsverfahren der Renaissance fest: ist auch der einzelne Farbfleck nicht räumliche Determinante, so ist doch seine Lage im Bilde durch sein räumlich-optisches Verhältnis zum Beschauer eindeutig bestimmt, indem die einzelnen Farbflecken auf der Bildfläche wie auf einer photographischen Platte festgehalten werden. Aber die Bedeutung des Impressionismus ist nicht nur negativ, indem durch ihn mit der Tradition des perspektivisch konstruierten Bildes gebrochen wurde, sondern auch positiv durch ein neuartiges Erschauen des Raumes, der nicht wie früher als aprioristischer Behälter der gegenständlich bestimmten Körperformen, sondern als Träger von Farb- und Helligkeitswerten aufgefaßt wird. Worin nun der Neoimpressionismus über seine Vorstufe hinausging, war, daß er die Farbwerte nicht wie der Impressionismus als zufälliges Ergebnis der visuellen Erscheinung gelten ließ, sondern daß er durch sie in der Bildkomposition eine höhere geometrische Gesetzmäßigkeit, ein formales Bildungsprinzip des Raumes, eine morphologische Wesenheit zu gestalten versuchte. Wenn Cézanne erklärt: tout dans la nature se modèle selon sphère, le cône et le cylindre; il faut s'apprendre à peindre sur ces figures simples, on pourra ensuite faire tout ce qu'on voudra, so bedeutet dieses Bekenntnis, das so sehr an die Theoretiker des Quattrocento erinnert, doch etwas grundsätzlich anderes. Hier handelt es sich nicht wie damals um die geometrische Festlegung der objektiven Einzelformen und ihrer räumlichen Lage zueinander, sondern darum, in der subjektiven visuellen Erscheinung eine formbestimmende Kraft des räumlichen Aufbaues gleich der in der Materie

Digitized by Google

latenten Fähigkeit der Kristallisation künstlerisch aufzuzeigen. Der Raum wird gleichsam durch gesetzmäßig angeordnete Spaltflächen zerlegt und systemisiert, in denen die gegenständlichen Formen als wechselvolle Spiegelungen erscheinen. In diesem Sinne stellt sich der Ablauf von Cézanne über den Kubismus zur „neuen Sachlichkeit" als eine durchaus einheitliche, von der gleichen Grundanschauung getragene Entwicklung dar, wobei die ephemere Durchgangsphase einer gegenstandslosen Malerei (Picasso, Kandinsky) ähnlich dem Pointilismus eines Ruysselberghe im Impressionismus als die zum äußersten übersteigerte Formulierung des Problems anzusehen ist, in der dieses gewissermaßen auf eine algebraische Formel ohne reale Zahlwerte gebracht werden sollte.

Wird in der kubistischen Entwicklung, deren Träger vorwiegend die lateinischen Nationen sind, der Versuch gemacht, das räumliche Bildungsgesetz rational-geometrisch darzustellen, so faßt es dagegen der Expressionismus biologistisch-dynamisch: Raum und Raumgebilde werden durch einen geistigen Schöpfungsakt aus dem wirbelnden Chaos geboren wie bei dem Vlamen Van Gogh, sie werden mit dem Scharfblick des Diagnostikers als organische Gewächse und Wucherungen gebildet wie bei Kokoschka, sie werden aus Farbmassen geballt und geknetet wie bei Nolde. Immer ist es eine supponierte ideelle Kraft, die als formschaffendes, raumzeugendes Prinzip den räumlichen Bildaufbau bestimmt.

In der modernen Baukunst können wir den gleichen Dualismus der Entwicklung beobachten, der letzten Endes ebenso auf eine gemeinsame Grundanschauung zurückgeführt werden kann. Auf der einen Seite sehen wir den Versuch, die Raumgestaltung nach einem allgemein gültigen geometrischen Prinzip zu rationalisieren (Le Corbusier, Mallet-Stevens, Oud). Der künstlerisch gestaltete Raum, gleich viel ob Körper- oder Hohlraum, zeigt sich als Durchdringung und Verschneidung ideeller prismatischer Gebilde, die gleichsam die Realisation der dem Raume an sich eigenen kristallinischen Struktur darstellen. Auf der anderen Seite wird der Raum aus seiner funktionellen Bedeutung entwickelt, als Lebensraum, als organisches Gefäß, als biologisches Zellgebilde gestaltet (De Klerk, Häring, Scharoun). Auch hier ist die funktionelle Form nicht einfach Ergebnis der Zweckbestimmung und der materiellen Bedingungen, sondern etwas aus einer schöpferischen Lebenskraft Erwachsenes.

Ähnliche Bestrebungen, zum Teil wohl unmittelbar von der Malerei und ihren Theorien beeinflußt, lassen sich auch auf dem modernen Theater beobachten. Der gegenständlich bestimmte, real gedachte, perspektivisch konstruierte Illusionsraum der Guckkastenbühne wird in einen inhaltlich unbestimmten imaginären Raum umgebildet, der eigentlich nur die potentielle Bewegungsmöglichkeit für die Schauspieler beinhaltet, diese aber vielfach in höchst gesteigertem Maße. Dies ist der Sinn ebenso der einfachen Vorhangbühne oder der

Digitized by Google

Treppenbühne Jessner's wie der konstruktivistischen Bühne Mayerhold's. Daß es sich dabei nicht um den einfachen Gegensatz von naturalistischer und idealistischer Bühne handelt, wenn auch eine bewußte Opposition gegen den Realismus der vorhergehenden Epoche von entscheidender Bedeutung war, zeigt ein Vergleich mit der ebenfalls idealistischen Architekturbühne des Barock. Wenn die moderne Bühne mit aufeinandergetürmten Würfeln und Prismen, mit Treppen, Rampen, Brücken und Galerien den Bühnenraum aufbaut, so ist dieser ganze Bühnenaufbau, der nichts „vorstellt", eigentlich nur eine Hilfskonstruktion, um verschiedene räumliche Beziehungen der Schauspieler im wechselnden Spiele zu ermöglichen. Von diesem abstrakten Bühnenraum zu einer rein abstrakten Bühnenkunst, in der sich die Bühne selbst und die Gegenstände auf ihr bewegen — aucun sénario, des réactions d'images rythmées, c'est tout — wie es Fernand Leger, Friedrich Kiesler, Enrico Prampolini versucht haben, und schließlich zur Umwertung der agierenden Personen zu geometrischen Gebilden wie im Triadischen Ballett Oskar Schlemmer's vollzieht sich der gleiche Ausschlag in ein mehr theoretisch errechnetes als künstlerisch empfundenes Extrem wie im Kubismus.

Zugleich zeigen sich aber auch Symptome eines entscheidenden Wandels im Verhältnis des Zuschauers zum Bühnenvorgang. Zuschauer und dramatische Handlung werden wieder in engere Beziehung zu einander gebracht; der Zuschauer soll wieder unmittelbar teilnehmender Mitspieler werden, wobei man ebenso an antike wie an mittelalterliche Formen anknüpft. Im Theatergebäude kann diese Auffassung grundsätzlich in zwei verschiedenen Formtypen zum Ausdruck gelangen: entweder wird der Zuschauer in den Illusionsraum der Bühne hineinversetzt, oder der dramatische Vorgang wird in den Zuschauerraum hineingetragen. Der erste Gedanke führt zur Ringbühne, die den Zuschauerraum etwa zu drei Viertel umfaßt, so daß der Zuschauer vom dramatischen Geschehen umgeben ist, mitten darinsteht (O. Strnad), der zweite führt zur Grundform der antiken Bühne zurück und sucht den Ersatz für diese im Zirkus oder in ähnlichen Anordnungen eines zentralen Spielplanes, der vom Zuschauerraum ganz oder teilweise eingeschlossen ist. Auch in der Dichtung selbst ist diese Vermengung der Realität des Dichters beziehungsweise des Zuschauers mit der dichterischen Realität der handelnden Personen und damit das Eindringen der Gegenwärtigkeit in die zeitlich distanzierte Handlung zu beobachten. Der Bühnenvorgang verliert die Fiktion eines wirklichen, in sich begründeten Geschehens und wird zur unmittelbaren Spiegelung des subjektiven Denkens und Fühlens des Dichters, der die einzige wahre Realität darstellt, dem gegenüber die dramatischen Personen nur als Schemen der dichterischen Phantasie erscheinen, als Marionetten des dichtenden Puppenspielers (Strindberg, Ein

Digitized by Google

Traumspiel). Der Dichter wendet sich unmittelbar an die Zuschauer (Sorge, der Bettler), tritt seinen eigenen theoretischen Fiktionen kritisch gegenüber (Wedekind, Frühlingserwachen), gerät mit ihnen in Konflikt (Pirandello): er ist „der Monologist, der aus unseren Theaterstücken predigt, das sich in Rollen multiplizierende psychobiographische Ich". (Diebold.) [77]

Wie die Malerei die geometrische Gesetzmäßigkeit des perspektivischen Raumes, so sucht auch die moderne Musik das starre System der dualen Tonalität, wie es die Renaissancetheorie in verbindlicher Form aufgestellt hat, zu sprengen. In der Vorliebe für die vagierenden Akkorde des verminderten Septakkordes und des übermäßigen Dreiklanges (Tristanharmonik), in der Anwendung der Ganztonleiter, die schon bei Liszt nachweisbar ist, im quartenweisen Aufbau, wie in Schönberg's Kammersymphonie, sind immer wieder erneute Versuche eines Durchbrechens des überkommenen tonalen Systems zu beobachten. Alle die mathematischen Spekulationen, wie die Aufstellung von 113 verschiedenen Skalen in der Oktav durch Busoni, der 44 „Tropen" im Zwölftonsystem durch Hauer, die Errechnung von 5040 Akkordmöglichkeiten durch Bruno Weigl, ebenso wie die Versuche der Einführung von Drittel-, Viertel- und Sechsteltönen zeigen das gleiche Bestreben, unter Aufhebung der Dur- und Moll-Tonalität eine unendliche Abstufung und Kombinationsfähigkeit der Töne des Oktavraumes zu erzielen oder zumindest deren theoretische Möglichkeit zu erweisen. Der interessanteste praktische Versuch einer Systemisierung der Atonalität, für die überdies Schönberg die Bezeichnung Pantonalität fordert, ist das Zwölftonsystem, wie es Schönberg in seinem Bläserquintett angewendet hat. Das tonale Material geben hiebei die zwölf chromatischen Töne der Oktav ab. Das musikalische Problem beruht nun darin, in diese zwölf Töne jeweils ein bestimmtes ordnendes Prinzip einzuführen, durch das diese in ihren horizontalen wie vertikalen Beziehungen in ein besonderes verwandtschaftliches Verhältnis zueinander gebracht werden, ähnlich dem der alten Tonarten. Dies sucht nun Schönberg durch die Aufstellung der „Grundform" zu erreichen, welche die zwölf Töne in beliebiger, aber für das gegebene Stück in ein für allemal bindender Reihenfolge festlegt. „Variationen der Grundform sind zulässig durch vertikale und horizontale Umkehrung (Gegenbewegung, Krebsgang), durch Transposition auf einen anderen Anfangston, durch Versetzen einzelner Töne um Oktavintervalle hinauf und hinunter, durch Tonwiederholung." (Leonhard Deutsch.) [78] Damit wird die Tonbeziehung nicht harmonisch, sondern rein thematisch begründet. Bezeichnenderweise sieht darin Georg Schünemann eine Verwandtschaft mit Formen der exotischen Musik, wie den Maquamen der Araber und den Ragas der Inder. „Mit der Aufstellung eines melodischen, in sich veränderlichen, doch das Stück charakterisierenden Triebes kehrt die jüngste

Digitized by Google

Musik zu den Urgesetzen der Musik zurück, denn bevor eine tonartliche Systematisierung beginnt, gilt das melodische Gesetz des Stückes als Nomos, als Regel für Ausdruck und Gestalt." [79]

Gegenüber der Vorherrschaft des harmonischen Aufbaues gewinnen wieder Polyphonie und Heterophonie an Bedeutung. Es erwacht die alte Sehnsucht nach Verselbständigung der Einzelstimme, nach ihrer freien, melodischen Entfaltung. Eine solche „Melodie" ist aber nicht harmonisch gebunden, nicht Ausdruck einer latent in ihr beschlossenen Harmoniefolge, sondern freie Bewegung in einem atonalen Tonraum, und ihre Ausdruckskraft beruht unmittelbar auf der Beziehung von Ton zu Ton, wobei alle Töne des Satzes im Tonsystem vollkommen gleichwertig sind. Wenn in diesem Sinne Greißle [80] die praktische Bedeutung der Atonalität damit begründet, daß ein tonales Gefüge den Hörer von der Thematik ablenken würde, wenn Schönberg rät, den Dreiklang, obwohl er an sich im Zwölftonsystem möglich ist, gerade wegen seiner tonalen Bestimmtheit zu meiden, so zeigt sich darin das gleiche Bestreben wie im mittelalterlichen Kontrapunkt — nur auf einer höheren Entwicklungsstufe — die möglichste Selbständigkeit der horizontalen Entwicklung der Stimmen durch Vermeiden überwiegender harmonischer, vertikaler Bindungen zu erreichen.

Diese kurze Charakterisierung der modernen Geistesentwicklung konnte nur auf vereinzelte, besonders auffällige Erscheinungen hinweisen. Mit Recht wird man daher einwenden können, daß damit nicht die moderne geistige Entwicklung in ihrer Gesamtheit und ganzen Breite charakterisiert werde, und man wird vielleicht noch hinzufügen, daß es doch modische Zeiterscheinungen, die überdies zum Teil schon heute überholt sind, überschätzen hieße, in ihnen entscheidende Entwicklungssymptome sehen zu wollen. Diesen und ähnlichen Einwendungen gegenüber sei gesagt, daß all dies hier gar nicht zur Frage steht. Wenn wir historische Erscheinungen aus sich heraus und aus dem Geiste ihrer Schöpfer zu verstehen und zu deuten versuchten, so sollte damit kein Werturteil gefällt werden: der Psychiater muß auch den Irren zu verstehen suchen. Ob es sich bei diesem oft seltsamen revolutionären Gehaben wirklich um die ersten Anzeichen eines großen geistigen Umschwunges handelt, wie uns ihre literarischen Menager glauben machen wollen, oder um bloß vorübergehende Krankheitserscheinungen, wie die anderen in überlegenem Traditionsbewußtsein diagnostizieren, oder vielleicht doch um etwas Komplizierteres, Widerspruchsvolleres, Bedenklicheres, das zu entscheiden ist nicht Aufgabe des Historikers, das ist Angelegenheit der persönlichen Weltanschauung und Gesinnung.

Worum es sich bei dieser Betrachtung an dieser Stelle handelt, ist noch einmal die Probe auf das Exempel zu machen. Was uns die ostasiatische Kunst gezeigt hat, können wir hier nochmals beobachten: wie bestimmte, verschieden-

Digitized by Google

artige und daher nicht unmittelbar von einander abhängige geistige Bildungen (physikalisch-mathematischer Raum, malerische Perspektive, harmonisches Tonsystem) sowohl in ihrem Auftreten wie in ihrem Ausbleiben innerhalb einer Kultur eine feste Bindung untereinander zeigen, und wie sich eine entscheidende Alteration auf allen Gebieten eben an diesen bestimmten Bildungen in gleicher Weise äußert. Daraus schließen wir, daß sie in einer ihnen gemeinsamen Anschauungsform ihren Grund haben müssen. Wir sehen darin den Beweis, daß die aufgezeigten Parallelentwicklungen nicht nur auf Analogien der subjektiven Deutung beruhen, sondern daß ihnen objektiv eine biologische Tatsache zugrundeliegt, die in der Entwicklung des menschlichen Vorstellungsvermögens selbst zu erkennen ist.

Digitized by Google

ANMERKUNGEN

Digitized by Google

Digitized by Google

[1] Offizieller Bericht über die Verhandlungen des IX. internationalen kunsthistor. Kongresses in München 1909, S. 64. — Vgl. auch Dagobert Frey, Max Dvořáks Stellung in der Kunstgeschichte, im (Wiener) Jahrbuch f. Kunstgeschichte I (XV), 1921/22, S. 13.

[2] Hans Joachim Moser, Die Stilverwandtschaft zwischen der Musik und den anderen Künsten, in der Zeitschr. f. Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft XIX (1925), S. 425.

[3] Curt Sachs, Die Musik im Rahmen der allgem. Kunstgesch., im Archiv f. Musikwissenschaft VI. Jg. 1924, S. 260; vgl. auch C. Sachs, Kunstgeschichte und Musikgeschichte, in der Kunstchronik, 59. Jg., N. F. XXXV (1925), S. 45.

[4] Josef Sauer, Wesen und Wollen der christl. Kunst, 1926, S. 14.

[5] Erwin Panofsky, „Idea", ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie (Studien d. Bibl. Warburg), S. 28.

[6] Friedrich Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse, I. Hauptstück: Von den Vorurteilen der Philosophen, 3 u. 6 (Werke, 1899, VII, S. 12 u. 14).

[7] Curt Sachs, Kunstgeschichte und Musikgeschichte, in der Kunstchronik, 59. Jg. N. F. XXXV (1925) S. 45.

[8] Curt Sachs, Kunstgesch. Wege zur Musik, im Archiv f. Musikwissenschaft 1919, S. 450; derselbe, Die Musik im Rahmen der allgemeinen Kunstgesch., im Archiv f. Musikwissenschaft. 1924, S. 255.

[9] Herm. Voss, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, 1920, I, S. 16f. Voss stellt vor allem Römische und Venetianische Kunst gegenüber.

[10] Emil Meumann, Untersuchung zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus, 1894, Philosophische Studien, hg. von Wundt, Bd. 10, S. 12.

[11] E. Meumann, a. a. O. S. 12. Meumann schreibt das Paradoxon irrtümlich Goethe zu.

[12] Oskar Walzel, Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgesch. Begriffe, in den Philos. Vorträgen d. Kant-Gesellsch. Nr. 15, 1917, S. 10.

[13] Vgl. H. H. Russack, Der Begriff des Rhythmus bei den deutschen Kunsthistorikern des XIX. Jhs., 1910.

[14] Curt Sachs, Barockmusik, im Jahrb. d. Musikbibl. Peters, 1919, S. 7.

[15] A. Riehl, Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst, in der Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie 1898, S. 109 u. passim.

[16] O. Walzel, a. a. O. S. 57.

[17] C. Sachs, Barockmusik, a. a. O. S. 11.

[18] Robert Lach, Vergleichende Kunst- und Musikwissenschaft, Sitzungsber. d. Akad. d. Wissensch. in Wien, philos.-histor. Kl., 201. Bd., 3. Abh. 1925.

[19] Es sei noch die Übertragung der Generationstheorie Wilhelm Pinder's (Das Problem der Generation in der Kunstgesch. Europas, 1926) auf die Musikgeschichte in A. Lorenz, Musikgesch. im Rhythmus der Generationen 1928, erwähnt. Doch handelt es sich dabei nicht so sehr um einen Stilvergleich als um die Anwendung eines allgemeinen biologischen Ablaufgesetzes, weswegen sich auch ein Eingehen darauf an dieser Stelle erübrigt.

[20] Oskar Walzel in der Deutschen Literaturzeitung f. Kritik d. internationalen Wissenschaften, 1928, Heft 5, Sp. 229.

Digitized by Google

Anm. Einleitung

[21] H. J. Moser, a. a. O. S. 438.

[22] Herbert Cysarz, Literaturgesch. als Geisteswissenschaft, Kritik und System, 1926, S. 58.

[23] Ein solcher Versuch auf zellularphysiologischer Grundlage wurde von dem Physiologen Max Verworn unternommen, der die geistige Entwicklung der Menschheit durch Selektion der assoziativen Verbindungen auf Grund der immer wieder erneuten Kontrolle der Erfahrung zu erklären versucht. (M. Verworn, Die Entwicklung des menschlichen Geistes, 2. Aufl. 1912.) Zu der Anwendung dieser psychophysischen Anschauungen auf die Prähistorie hat sich O. Menghin kritisch geäußert. (M. Hoernes-O. Menghin, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa, 3. Aufl., S. 652.) Noch weniger wird dem Historiker eine Periodisierung dienlich sein können, die als Zeitalter des theoretisierenden Geistes die Zeit vom Ausgang des Paläolithikums bis zur Gegenwart zusammenfaßt und als kleinere Unterabteilung (Periode des scholastisch-rationalistischen Spekulierens) die griechische, römische und mittelalterliche Kultur als Einheit betrachtet. Desungeachtet ist der Versuch vom methodischen Standpunkt beachtenswert.

Anm. 1. Kap.

1. Kapitel

[1] Adolf Philippi, Der Begriff der Renaissance, 1912, S. 111.

[2] En appliquant au récit des événements politiques le style de Notre-Dame de Paris, il a commis sans doute une lourde bévue. Gustave Planche, Portaits littéraires, zit. bei A. Philippi.

[3] Karl Borinski, Die Weltwiedergeburtsidee in den neueren Zeiten. I. Der Streit um die Renaissance und die Entstehungsgeschichte der histor. Beziehungsbegriffe Renaissance und Mittelalter. In den Sitzungsberichten der Bayer. Akad. d. Wissensch., Philos.-philol. Kl. 1919. — Oswald Spengler, Der Untergang des Abendlandes, I. Bd. S. 333, 334.

[4] Auch bei Nikolaus Berdjajew, Der Sinn der Geschichte (1925), ist der Burkhardt'sche Grundgedanke trotz der Polemik dagegen (S. 184) bestimmend. Der wesentliche Unterschied liegt nur in der Verschiebung der ethischen Wertung in romantisch-katholischem Sinne zu Gunsten des Mittelalters. „Die ganze neue Geschichte ist die Renaissanceperiode der Geschichte. Diese Geschichte steht im Zeichen der Freilassung der schöpferischen Menschenkräfte ..." (S. 183.)

[5] Zur Frage der Auswirkung der Philosophie von Nikolaus von Cues auf die italienische Renaissance vgl. vor allen Ernst Cassirer, Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance 1927, 2. Kap. „Cusanus und Italien"; über die „rückläufige Bewegung" in der Platonischen Akademie besonders S. 65.

[6] Wilhelm Dilthey, Die Funktion der Anthropologie in der Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts, I, 3, Verhältnis dieser Literatur zur Kunst und Dichtung (Gesammelte Werke, Bd. II, S. 437.) — Vgl. auch: Der entwicklungsgeschichtliche Pantheismus nach seinem geschichtlichen Zusammenhang mit den älteren pantheistischen Systemen, II (a. a. O. S. 323): „Zwischen der theologischen Epoche der neueren Völker und ihrer wissenschaftlichen liegt die ästhetische ... Kunst und Dichtung sind das erste Organ, Wirklichkeit zu gewahren, welches vor der Wissenschaft sich ausbildet."

[7] Leon Battista Alberti, Della pictura libri III; hg. v. Janitschek, Als kleinere kunsttheoretische Schriften in Eitelberger's Quellenschriften, Bd. XI (1877) S. 47: Ma poi che io dal lungo exilio, in quale siamo noi Alberti invecchiati, qui fui in questa nostra sopra l'altre ornatissima patria riducto, chompresi in molti, ma prima in te, Filippo, et in quel nostro amicissimo Donato sculptore, et in quelli altri Nencio et Luca et Masaccio, essere a ogni lodata cosa ingegnio da non posporli acqual si sia stato antiquo et famoso in queste arti. Es folgt das hohe Lob des Kuppelbaues von S. Maria del Fiore.

Digitized by Google

[8] Lorenzo Ghiberti, Commentarii, hg. v. J. v. Schlosser (1912); vgl. dazu J. v. Schlosser, Prolegomena zu einer künftigen Ausgabe Ghiberti's, im Jahrb. d. k. k. Zentralkommission 1910, u. Eb., Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte (in d. Sitzungsber. d. k. Ak. d. Wissenschaften in Wien, 179. Bd., 3. Abh.) II. Heft, S. 1 f.

[9] Leon Battista Alberti, X libri de re aedificatoria: Fabri enim manus architecto pro instrumento est. Architectum hunc fore constituam, qui certa admirabilique ratione et via tum mente animoque diffinire: tum et opere absoluere didicerit, quecumque ex ponderum motu corporumque compactione et coaugmentatione dignissimis hominum usibus bellissime commodentur. Quae (ut possit) comprehensione et cognitione opus est rerum optimarum et dignissimarum. Itaque huius modi erit architectus. (Ed. Paris, 1512, Fo. I.)

[10] Erwin Panofsky, Dürers Kunsttheorie, 1915, S. 7 f.

[11] Einen Versuch einer geistesgeschichtlichen Ausdeutung der Perspektivlehre finden wir bei Max Dvořák, Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance, 1. Bd. S. 76; vgl. dazu S. 144 über die Bemühungen der Quattrocentomalerei, „einen Gegenstand in seiner objektiven erfahrungsmäßigen Gestalt so getreu, erschöpfend und klar darzustellen, daß er nach der Darstellung restlos rekonstruiert werden kann, was es früher nicht gab, und was für die weitere geistige Entwicklung der Menschheit nicht geringere Wichtigkeit erlangen sollte als das rationell disziplinierte Denken". Im wesentlichen liegt für ihn aber doch die Bedeutung der Perspektive in der „exakten Illustration", die für die moderne Wissenschaft zum „Grundstein" wird „nicht nur der Verbreitung der Wahrnehmungen und Funde, sondern auch des Weiterbauens auf dem, was die Vorgänger beobachtet oder experimentell festgestellt haben". (S. 146.) — Die eingehendste geistesgeschichtliche Untersuchung der Perspektive in ihrer Entwicklung von der Antike bis zum Manierismus hat kürzlich E. Panofsky durchgeführt (Die Perspektive als „symbolische Form", in den Vorträgen der Bibliothek Warburg Bd. IV, 1928, S. 258). Es war mir durch das freundliche Entgegenkommen des Autors möglich, in die Umbruchkorrektur Einsicht zu nehmen und dadurch diese wertvolle Arbeit noch zum Abschluß der meinigen zu benützen, wofür ich ihm an dieser Stelle nochmals den besten Dank aussprechen möchte. Im wesentlichen stimme ich mit Panofsky überein, der in der Renaissanceperspektive „die große Entwicklung vom Aggregatraum zum Systemraum" (S. 285), die „Überführung des psychophysischen Raumes in den mathematischen, mit anderen Worten: eine Objektivierung des Subjektiven" erblickt (S. 287).

[12] L. B. Alberti, Kleinere kunsttheor. Schriften, hg. v. H. Janitschek, S. 99: Et dove la pictura studia representare cose vedute, notiamo in che modo le cose si veggano. Principio, vedendo qual cosa; diciamo questo essere cosa quale occupa uno luogo. Qui il pictore, descrivendo questo spatio, dira questo suo guidare uno orlo con linea, essere c i r c o n s c r i p t i o n e.

[13] Piero della Francesca, De Prospectiva pingendi, hg. von C. Winterberg. — A. Dürer, Underweysung der Messung, 1515, fol. X, 6 v. — Vgl. E. Panofsky, Dürers Kunsttheorie, S. 56 f.; ferner A. Weixelgärtner, Beiträge z. Kunstgesch., 1903, S. 90. — Julius v. Schlosser, Jahrb. d. kh. Samml. d. Kaiserh. 1913, S. 112. — J. Meder, Die Handzeichnung, ihre Technik u. Entwicklung, 1919, S. 319 (Luca Cambiaso), S. 619 (Erhard Schön), S. 622 (A. Dürer).

[14] P. Kristeller, Andrea Mantegna, 1902, S. 245. — Hans Jantzen, Mantegnas Christo in scurto. In „Stephaniskos" Ernst Fabricius zum 6. Sept. 1927, als Handschrift gedruckt, Freiburg i. B. 1927.

[15] Skizzenbuch des Villard de Honnecourt, Edit. d. Bibl. Nat. Taf., XLVI, XLVIII.

[16] Julius v. Schlosser, Zur Kenntnis der künstler. Überlieferung, Jahrb. d. kh. Samml. d. Kaiserh. XXIII (1902), S. 279, 281, 283. — In der Schloßkapelle in Hocheppan (Tirol) ist bei der Darstellung der hl. drei Könige der eine zu Pferd in strenger Frontalansicht gezeichnet, so daß das Pferd nur zwei Beine hat. Josef Garber, Die romanischen Wandmalereien Tirols, Abb. 40.

Digitized by Google

Anm. 1. Kap.

[17] Luca Pacioli, De divina Proportione, 1509. — Bei Vignola-Danti, Le due regole della prospettiva pratica, 1583, p. 1, wird die Perspektive als l'anima et lo spirito, che informa, et dà l'essere alle nobilissime arti del disegno bezeichnet.

[18] L. B. Alberti, Kl. Schriften, S. 85: chi non le comprende al primo aspetto costui appena mai con quanta sia faticha la aprendera. Schon vorher spricht er den Zweifel aus, ob er wegen der Neuheit des Gegenstandes verstanden werde: Et sono tali che io dubito, sì per la novità della materia sì etiam per questa brevità del nostro commentare, sarà non molto forse intesa da che leggera. Dazu S. 75: Sarebbe cosa lunga, difficile et obscura in queste intersegationi di triangoli et di piramide seguire ogni chosa con la regola de mathematici und S. 81, wo er von seiner Perspektivkonstruktion sagt quali fatte da noi li amici veggendole et maravigliandosi chiamavano miracoli

[19] Guido Hauck (Die subjektive Perspektive und die horizontalen Curvaturen des dorischen Styls 1879, S. 57) hat mit Berufung auf zwei Vitruvstellen (I, 2, 2 und VII Prooem.) die Ansicht ausgesprochen, daß schon die Antike die Zentralperspektive gekannt haben müsse. Diese Auslegung, die überdies schon bei den Renaissancekommentatoren zu finden ist, haben auch andere Autoren vertreten (Jos. Hügel, Entwicklung und Ausbildung der Perspektive in der klassischen Malerei, Diss. Würzburg 1881, Chr. Wiener, Lehrbuch der darstellenden Geometrie 1884, R. Delbrück, Beiträge zur Kenntnis der Linienperspektive in der griechischen Kunst, Diss. Bonn 1899). Ich schließe mich ganz E. Panofsky an, der überzeugend nachgewiesen hat, daß einerseits die erwähnten Stellen keinesfalls das besagen, was in sie hineininterpretiert wurde, andererseits das uns bekannte Material antiker Malereien der obigen Annahme widerspricht. (Die Perspektive als „Symbolische Form", S. 266 und Anm. 18 u. 19.)

[20] Zur Geschichte der Renaissanceperspektive vgl. vor allen: J. G. Kern, Die Anfänge der zentralperspekt. Konstruktion in der ital. Malerei d. XIV. Jhs., in den Mitteil. d. Kunsthistor. Inst. in Florenz, II. Bd. (1912/13) S. 39; Grundzüge d. linearperspektiven Darstellung in der Kunst der Brüder van Eyck, 1907; Perspektive u. Bildarchitektur bei Jan van Eyck, im Rep. f. Kunstwiss. XXXV (1912) 58; Das Dreifaltigkeitsfresko von S. Maria Novella, im Jb. d. kgl. preuß. Kunstsamml., 34. Bd. (1913) S. 36; Der Marzocchio des Paolo Uccello im Jb. d. kgl. preuß. Kunstsamml., 36. Bd. (1915) S. 13; Kunstchronik, N. F. XXVI (1914/15) col. 515. — G. Doehlmann, Entwickl. d. Perspektive in d. altniederländ. Kunst, im Rep. f. Kunstw. XXXIV (1911) S. 21, 35. — Zum Distanzpunktverfahren: Staigmüller, im Rep. f. Kunstw. XIV. (1891) S. 301 u. in d. Zeitschr. f. Mathem. u. Physik, hist.-lit. Abt. XXXIV, S. 94. — E. Panofsky, in der Kunstchronik N. F. 1914/15 col. 505. — H. Wieleitner, Zur Erfindung der verschiedenen Distanzkonstruktionen in der malerischen Perspektive, im Rep. f. Kunstw. N. F. VII (1920), S. 249. — Über das ästhetische Problem: Ernst Sauerbeck, Ästhet. Perspektive, Betrachtungen über die Perspektive als ästhet. Faktor im Flächenkunstwerk, in der Zeitschr. f. Ästhetik u. allg. Kunstw. VI, 1911; in der Grundthese verfehlt, bringt der Aufsatz beachtenswerte Gesichtspunkte für die Entwickl. d. Perspektive im XVI. Jh. — Ferner wichtige Anmerkungen bei J. v. Schlosser, L. Ghiberti's Denkwürdigkeiten, 1912, II. Bd.; H. Brockhaus, Pomp. Gauricus 1886, Einl.; H. Ludwig, Quellenschr. XVII, S. 176 f; Fr. Burger, Die deutsche Malerei I., S. 183, im Handb. d. Kunstw.; Moritz Cantor, Vorlesungen u. Gesch. d. Mathem. 1900; Poudra, Histoire de la perspective 1864.

[21] Über das Verhältnis der Perspektivkonstruktion zu den psychophysischen Voraussetzungen der Wahrnehmung vgl. vor allem Guido Hauck, Die subjektive Perspektive, 1879, u. Die malerische Perspektive, ihre Praxis, Begründung u. ästhet. Wirkung, 1882; E. Panofsky, Die Perspektive als „Symbolische Form", 1928, S. 260 f. — Die öfter vertretene Ansicht, daß die Diskrepanz zwischen dem planen linearperspektivischen Bild und dem psychophysischen Wahrnehmungsvorgang auf der sphäroiden Gestalt der Netzhaut beruhe, und daß darum die Sehpyramide durch eine Kugelfläche

Digitized by Google

geschnitten werden müßte, ist irrig, da ja auch das perspektivische Bild auf der gleichen sphärischen Netzhautfläche zur Projektion kommt.

[22] Cornel v. Fabriczy, Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke, 1892, S. 46.

[23] Piero della Francesca, hg. v. Winterberg 1899, S. XXXI.

[24] E. R. Jaensch, Über die Wahrnehmung des Raumes, Zschr. f. Psychologie u. Physiologie der Sinnesorgane, Ergänzungsbd. 6, 1911, S. 155 f.

[25] E. R. Jaensch, a. a. O. S. 159: „Das Prinzip dieses kleinen Apparates ist ein äußerst einfaches und beruht auf der Tatsache, daß man eine Photographie plastisch sieht, wenn man sie unter dem richtigen Gesichtswinkel betrachtet... Bei unseren kleinen photographischen Bildformaten muß man nun aber, um dieser Forderung zu genügen, im allgemeinen sehr nahe an das Objekt herangehen. Jugendliche Personen, deren Akkomodationsapparat noch elastisch ist, sind imstande, so nahe an das Bild heranzugehen, ohne daß es unscharf wird... Für die Mehrzahl der Menschen aber wird das Bild bei so nahem Herangehen unscharf. Damit es scharf gesehen wird, muß eine Sammellinse vor das Auge gesetzt werden..."

[26] Jaensch (a. a. O. 130) weist auch auf die Beobachtung hin, daß bei häufigem Gebrauch des Relieffernrohres mit gesteigerter Querdisparation sich die Fähigkeit des plastischen Sehens auch mit unbewaffnetem Auge steigert.

[27] Ravaisson-Mollien, Les manuscrits de Léonard de Vinci, 1881 f., Ms A, fol. 40 v, zit. von E. Panofsky, a. a. O. S. 293.

[28] Giorgio Vasari, Le vite de' più eccellente pittori, sculturi e architetti, Ed. Le Monnier III, p. 88, 89.

[29] E. Panofsky, a. a. O. S. 326: ... ancora che s'abbia la misura in mano e sia approvata da più periti, e fatta con regola e ragione, tutte le volte che sarà offesa la vista sua, e che non porti contenta, non si approverà mai, che sia fatta per suo servizio, e che sia nè di bontà, nè di perfezione dotata. — Besonders ablehnend gegenüber der mathematischen Perspektive und Proportionslehre verhalten sich die venetianischen Kunsttheoretiker (Ludovico Dolce, Paolo Pino). Vgl. Lionello Venturi, Pierre Arétin, Paul Pino, Louis Dolce ou la critique d'art a Venise au XVI[e] siècle, in d. Gazette des Beaux Arts 1924, S. 39.

[30] Oswald Kutschera-Woborsky, Ein kunsttheoretisches Thesenblatt Carlo Maratta's und seine ästhetischen Anschauungen, in d. Mitteil. d. Gesellsch. f. vervielf. Kunst, Beilage der „Graphischen Künste" 1919, S. 13.

[31] E. Panofsky, a. a. O. S. 315.

[32] Zu beachten ist die glatte Bodenfläche; der Augpunkt liegt nach der Vorderfront der Hütte und dem Faltstuhl Mariä zu urteilen ungefähr im Kopf der linken Figur der beiden Florentiner im Vordergrund. Zu erkennen sind auch die Konstruktionslinien der Diagonalen, die eine, die durch den Vorderfuß des einen Florentiners zum aufliegenden Mantel des rückwärts knienden Königs verläuft, die andere, die von der Schnauze des grasenden Pferdes längs der linken Füße des mit der Kruppe nach vorne gewendeten Pferdes hinzieht. Die dazu rechtwinklige Diagonale ist ungefähr in dem rückwärtigen aufliegenden Mantelsaum des im Mittelgrunde knienden Königs gegeben. Für die räumliche Auffassung sind auch die Schlagschatten charakteristisch

[33] Pomponius Gauricus, De sculptura, hg. v. H. Brockhaus 1886, S. 192. Posterior (die graphische Perspektive) autem hec nostra duplex, nanque uel ad totum opus, uel ad singulas pertinebit partes. Que ad totum opus pertinet prior, ac uisu primum diiudicatur, que vero ad partes, eas sibi res tantummodo considerandas proponit, quae perspectioni occurent. Prioris autem huius que sese latius effundit ratiocinatio sumetur Sic. Omne corpus quocunque statu constiterit, in aliquo quidem necesse est esse loco. Hoc quum ita sit, quod prius erat, prius quoque et heic nobis considerandum. Atqui locus prior sit necesse est quam corpus locatum. Locus igitur primo designabitur,

Digitized by Google

Anm. 1. Kap.

id quod planum uocant. Facies autem quam directissimum Sic. (Ausg. Florenz 1504, ohne Pag., d III, r.)

[34] Hans Folnesics, Brunelleschi, Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Frührenaissance-architektur, S. 75.

[35] Dagobert Frey, Bramantes St. Peter-Entwurf und seine Apokryphen, 1915, S. 86—88.

[36] Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei, hg. nach dem Cod. Vat. 1270 v. H. Ludwig in Eitelberger's Quellenschriften für Kunstgeschichte Bd. 15, I, n. 35: La scoltura non è scientia, ma arte meccanicissima, perchè genera sudore e fatica corporale al suo operatore. — Vgl. auch n. 38: nissuna comparatione è dallo ingegno et artificio e discorso della pittura à quello della scoltura, che n o n s'i m p a c c i a d e l l a p r o s p e t t i v a ... ma la pittura è di maravigliosо artificio, tutta di sottilissime speculationi, delle quali in tutto la scoltura n'è privata p e r e s s e r e d i b r e v i s s i m o d i s c o r s o.

[37] Lionardo da Vinci, Malerbuch I, n. 40: . . . necessità costringe la mente del pittore à t r a s m u t a r s i nella propria mente di natura e che sia interprete in fra essa natura e l'arte, comentando con quella le cause delle sue dimonstrationi costrette della sua legge .... Vgl. dazu n. 39: le quali parti [ombra e lume e prospettiva] bisogna che il pittore se le acquisti per forza d'ingegno e si converta in essa natura, e lo scultore le trova di continuo fatte.

[38] Lionardo da Vinci, Malerbuch I, n. 39: ma il depintore ha di bisogno sempre d'intendere la scultura, cioè, il naturale, che ha il rileuo, che per se genera chiaro e scuro e scorto. Daran schließt sich ein Angriff auf das bloße „Abmalen des Naturvorbildes" ohne Kenntnis der Theorie. Ebenso ist das Zeichnen mittelst Velum oder Glasscheibe ein Hilfsmittel, das unter der Würde des wissenschaftlich gebildeten Malers ist.

[39] Lionardo da Vinci, Malerbuch I, n. 37: e il tutto rileuo non s'impaccia niente in tal cognitione, perchè egli adopera le semplice misure, come le ha trovate al uiuo . . .

[40] Lionardo da Vinci, Malerbuch I. n. 37: ma il basso rileuo è di più speculatione senza comparatione al tutto rileuo e s'acosta in grandezza di speculatione alquanto alla pittura, perchè è obbligato alla prospettiva.

[41] Le opere di Benv. Cellini (in Coll. Gen. dei Classici Italiani) 1843 — Trattati sopra l'oreficeria e la scultura, II. cap. VI p. 522: . . . dico, secondo la mia opinione, il vero disegno non esser altro, che l'ombra del relievo; e perciò si può dire il rilievo essere il padre del disegno . . . siccome è stato il nostro meraviglioso Michelangelo Buonarroti, il quale tengo per fermo, che non per altra cagione cotanto abbia valuto nella Pittura, se non perchè egli è stato il più perfetto scultore . . . Il che ne fa accorti, che il rilievo è il suo vero padre, e la pittura sua vaga e graciosa figliuola.

[42] Detlev von Hadeln, Ein Rekonstruktionsversuch des Hochaltars Donatello's im Santo zu Padua, im Jb. d. Preuß. Kunstsamml. XXX (1909) 35. — Vgl. die schöne Analyse bei Max Dvořák, Geschichte der ital. Kunst im Zeitalter der Renaissance, I. S. 98 f.

[43] Lionardo da Vinci, a. a. O. I, n. 6: e questa scientia [della pittura] è madre della prospettiva, cioè, linee visuali .... ma quella delle linee visuali ha partorito la scientia dell' Astronomia, la quale è semplice Prospettiva, perche sono tutte linee uisuali e piramide tagliate.

[44] Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei I, n. 17: Nissuna parte è nell' Astrologia, che non sia ufficio delle linee uisuali e della prospettiva, figliuola della pittura . . . dentro alle quali linee s'inchiudono tutte le uarie figure de' corpi generati della natura, senza le quali l'arte del Geometra è orba.

[45] Ambros Sturm, Gesch. d. Mathematik, 3. Aufl. 1917, S. 66.

[46] Basilius (Hom. IX in Hexaëm.): nihil nostra interest sphaerane sit terra an cylindrus aut disco similis, et undique in orbicularem figuram ex aequo detornata, an vanno similis et in medio concava.

Digitized by Google

[47] Augustinus (De civit. Dei, lib. XVI. cap. 9): Quod vero et antipodas esse fabulatur, id est, homines a contraria parte terrae, ubi sol oritur, quando occidit nobis, adversa pedibus nostris calcare vestigia: nulla ratione credendum est. Neque hoc ulla historica cognitione didicisse se adfirmant, sed quasi ratiocinando coniectant, eo quod intra convexa caeli terra suspensa sit, eundemque locum mundus habeat et infimum et medium; et ex hoc opinantur alteram terrae partem, quae infra est, habitatione hominum carere non posse. Nec adtendunt, etiamsi figura conglobata et rotunda mundus esse credatur sive aliqua ratione monstretur, non tamen esse consequens, ut etiam ex illa parte ab aquarum congerie nuda sit terra; deinde etiamsi nuda sit, neque hoc statim necesse est, ut homines habeat. . . . nimisque absurdum est, ut dicatur aliquos homines ex hac in illam partem, Occani inmensitate traiecta, navigare ac pervenire potuisse, ut etiam illic ex unoillo primo homine genusinstitueretur humanum. (Ed. Teubner, 1863, II. Bd. S. 117.)

[48] Isidor, De natura rerum XLV 1: Qualiter terra super aerem fundata libratis credatur stare ponderibus, sic dicit Ambrosius: De terrae autem qualitate siue positione sufficiat secundum scripturam Job sciendum: „quia suspendit terram in nihilo". Über die Frage, ob die Erde von der verdichteten Luft getragen werde oder vom Wasser, könne menschliches Wissen keinen Aufschluß geben, dum constet eam (terram] lege maiestatis Dei aut super aquas aut super nubes stabilem permanere. . . . Ergo quod mortalium naturae secretum est, diuinae potentiae reliquendum est. (Ed. G. Becker, 1857, S. 75.)

[49] Lactantius, Div. inst. lib. III (de falsa sapientia philosophorum) cap. 3. Wenn wir die Fragen zu beantworten suchen nach der Größe der Sonne, der Gestalt des Mondes, der Bewegungsart der Sterne, der Ausdehnung der Erde oder auf welchen Fundamenten sie ruht, so handeln wir so wie einer, der von einer Stadt spricht und sie beschreibt, die er nur dem Namen nach kennt. (Ed. Antwerpen 1570, S. 128.)

[50] Augustinus, De civit. Dei, XVI. 17: Unde videntur orbem dimidium duae tenere, Europa et Africa, alium vero dimidium sola Asia. Sed ideo illae duae partes factae sunt, quia inter utramque ab Oceano ingreditur, quidquid aquarum terras interludit; et hoc mare magnum nobis facit. Quapropter si in duas partes orbem dividas, orientis et occidentis, Asia erit in una, in altera vero Europa et Africa. (Ed. Teubner II. Bd. S. 133.)

[51] Konrad Miller, Mappae mundi, 1842—45, III, 116 (T-Karten), 110 (Salustkarten).

[52] K. Miller, a. a. O. III, 1 (Hieronymuskarte). — K. Miller, a. a. O. I. Heft (Beatuskarten).

[53] K. Miller, a. a. O. II, Taf. 1 (London, British Mns.).

[54] K. Miller, a. a. O. II, Taf. 4 (Lord Ashburnham in Battle).

[55] K. Miller, a. a. O. III, 83 (London, British Mns. Cod. Claud. D. VI. fol. 6).

[56] K. Miller, a. a. O. II, Taf. 3 (Osma).

[57] K. Miller, a. a. O. I, 7 (London, British Mns. ms. 6806).

[58] K. Miller, a. a. O. IV. Heft.

[59] K. Miller, a. a. O. V. Heft.

[60] Vgl. auch Hugo Hassinger, Deutsche Weltkarten-Inkunabel, in d. Zschr. d. Gesch. f. Erdkunde zu Berlin, 1927, S. 455.

[61] A. E. Nordenskiöld, Periplus. 1897— Ältere Untersuchungen: A. Breusing, Zur Geschichte der Kartographie. La toleta de Marteloio u. d. loxodromisch. Karten. Zschr. f. wiss. Geogr. II (1881), 129, 180. — Herm. Wagner, Das Rätsel der Kompaßkarten im Lichte der Gesamtentwicklung der Seekarten, in Verhandlungen des elften deutschen Geographentages zu Bremen 1895. S. 65. — Die neueste zusammenfassende Darstellung bei Max Eckert, Die Kartenwissenschaft. Forschungen und Grundlagen zu einer Kartographie als Wissenschaft 1921-25, II. 55 f.

[62] Nordenskiöld faßt die Charakterisierung der Portolankarten zusammen (Facsimile-Atlas 84): Even in these maps the usual geographical coordinates are wanting. Yet the reciprocal

Digitized by Google

Anm. 1. Kap.

position of the harbour-places have, at least for the main part of the map, been determined with great care by means of the distances and the azimuth of the course-lines in sailing from one place to another. Vgl. auch Periplus 16: ... giving the correct distances and the exact mutual relations.

[63] Über die antiken Projektionsverfahren vgl. Hugo Berger, Gesch. d. wissensch. Erdkunde der Griechen, 2. Aufl. (1903) S. 609 (Marius von Tyrus), 632, 635 (Ptolemäus).

[64] Die Portolankarten haben durchwegs die Eigentümlichkeit, daß sie kein Gradnetz aufweisen, dagegen eine Windrose, auf deren Windlinien im Kreise wiederum acht oder sechzehn Windrosen angeordnet sind. Erst im XVI. Jh. wird auch den Portolankarten ein Gradnetz zugrundegelegt. Vgl. Nordenskiöld, Periplus.

[65] Nordenskiöld, a. a. O. S. 45.

[66] Die Datierung der Urquelle gewinnt Nordenskiöld einerseits aus dem Auftreten Genuesischer Kolonien am Schwarzen Meer, deren erste Caffe 1266 begründet wurde, andererseits aus dem Vorkommen von „Port Pisan", das 1290 von den Genuesen zerstört wurde. Periplus S. 46. — Die älteste datierte Portolankarte ist die des Genuesen Pietro Visconti von 1311.

[67] Über die Karten des XV. und XVI. Jhs. vgl. A. E. Nordenskiöld, Facsimile-Atlas, 1889.

[68] Max Eckert, Die Kartenwissenschaft, Forschungen und Grundlagen zu einer Kartographie als Wissenschaft 1921/25 II S. 72. Eckert sieht in der Karte des Erhard Etzlaub von 1511 (Germanisches Museum) einen Vorläufer der Mercatorprojektion und führt beide auf eine gemeinsame Quelle vom Ende des XV. Jhs. zurück.

[69] Für die Kartenkonstruktion der Renaissance ist die Legende der Europakarte des G. Mercator von 1554 bezeichnend: Primum quam plurimorum locorum distantias, quod ex optimis quibusque auctoribus, tum ex itinerariis, partim ab aliis partim a nobis ex multorum relatu conquisitis, effecimus. Alterum directiones nauticas, quibus a loco in locum recto cursu secundum certam coeli regionem navigatur, hoc nobis praestituerunt tabulae hydrographicae castigatissimae, et variae navigationis scriptae. [Diese beiden Faktoren geben die Konstruktionsmethode der mittelalterlichen Portolankarten. Der Antike und Renaissance gehört der dritte Faktor an:] Tertium latitudines oppidorum fideliter observatas, quas paucas nobis veteres scriptores contulerunt, plures moderni. (M. Eckert, a. a. O. I. 63, Anm. 3.)

[70] Historie del Sig. D. Fernando Colombo nelle quali s'hà particolare et vera relatione della vita, e de' fatti dell' Ammiraglio D. Christoforo Colombo suo padre. Venezia 1678 p. 64: Et altri di ciò quasi cosi disputavano, come già i Portoghesi intorno al navigare in Guienea, dicendo che se si allargasse alcuno à far camin dritto all' Occidente, come l'Ammiraglio [Colombo] diceva, non potrebbe poi tornare in Ispania per la rotondità della sfera; tenendo per certissimo, che quelunque uscisse dello Emispherio, conosciuto da Tolomeo, anderebbe in giù, et poi gli sarebbe impossibile dar la volta, et affermendo, che ciò sarebbe quasi uno ascendere all' insù d'un monte. Il che non potrebbono fare i navigli con grandissimo vento. — Brief Christoforo Colombos an den König von Spanien von 1501 (a. a. O. p. 13, 14): tutti quelli, che intesero della mia impresa, conburla et scherno la negavano. — Interessant ist der Bezug auf Ptolemäus: ... Tolomeo nel principio della sua Cosmografia dice, che niuno no può essere buon Cosmografo, se ancora non sarà pittore. Participio [Chr. Colombo] ancora del disegno, per piantar le terre, et confermar'i corpi cosmografici in piano et in tondo. — Die Autorschaft des Sohnes von Christoforo Colombo ist von Henry Harresse angezweifelt worden (L'histoire de Christoph Colomb, attribuée a son fils Fernand, 1875). Da die erste Ausgabe 1571 herausgekommen ist, ist die Darstellung gleichviel für die Auffassung der Zeit bezeichnend.

[71] Lope de Vega, El nuevo mundo, descubierto por Christoval Colon, Acto pr., Escena V (Tesoro del Teatro Español, tomo II, p. 588): Sidonia: Luego antipodes hay, y hombres opuestos / a nuestros

Digitized by Google

piés, como y estoy ahora. Colon: Esos voy á buscar. Sidonia: Cuentos son estos, / que Hisopo entre sus fábulas ignora. / Hombres á nuestras plantas contrapuestos? (Übersetzung von M. Rapp.) — Das Interesse, das die Zeit an dem Problem der Gegenfüßler nahm, spiegelt sich auch in Richard Broome's Komödie „Die Antipoden" wieder (A. Fr. v. Schack, Die englischen Dramatiker vor, neben und nach Shakespeare 1893, S. 282): „Was, aufwärts mit ihren Sohlen steh'n sie so? Hilf Himmel, wie machen sie's, sich nicht den Hals zu brechen?" Hier ist es aber bereits die ungebildete Frau, welche diese Frage stellt.

[72] Vgl. dazu George E. Nunn, The geographical conceptions of Columbus, American Geographical society 1924. Columbus nahm den Grad am Äquator mit $52^2/_3$ Meilen = 78.070 m statt 111.680 m. — El mundo es poco; el injuto d'ello es seis partes, la séptima sólamente cubierta de aqua (Brief vom 7. Juli 1503, Raccolta, part. I. vol. 2, p. 175—205).

[73] Konrad Kretschmer, Die Entdeckung Amerikas in ihrer Bedeutung für die Geschichte des Weltbildes. Festschrift der Gesellschaft für Erdkunde in Berlin 1892. S. 301.

[74] Nicolaus Cusanus, De docta ignorantia, II, 11. fol. 38. E. Cassirer, Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance, S. 29. — Vgl. S. 99 dieses Buches.

[75] J. P. Richter, Literary works of Lionardo da Vinci, 1883, n. 886.

[76] M. Charles Ravaisson-Mollien, Les manuscripts de Léonard de Vinci, 1881—91, Ms F. 56 r.

[77] Nicolai Copernici Varmensis Canonici Astronomi illustris vita per Petrum Gassendum, Paris 1654, p. 5: Cum parteis vero omneis Matheseos curaret, tum P e r s p e c t i v a e speciatim incubuit, eiusque occasione p i c t u r a m tum addidicit, t u m e o u s q u e c a l l u i t, u t p e r h i b e a t u r e t i a m s e a d s p e c u l u m e x i m i e p i n x i s s e. Consilium autem pingendi ex eo cepit, quod peregrinationem, ac potissimum in Italiam cogitans, in animo haberet, non modo adumbrare, sed graphice etiam, quantum posset, exprimere quicquod occurreret observatu dignum. Mit zwanzig Jahren geht er nach Bologna zu dem berühmten Astronomen Dominicus Maria Ferrarensis. Gassendi zitiert auch die Äußerung des Rheticus über die Lehrtätigkeit in Rom. — Erasmus Reinhold nennt Copernicus einen artifex, Gassendi p. 23. — Vgl. Leopold Prowe, Nicolaus Copernicus (1883) I, S. 223 f., 283 f.

[78] Johann Kepler, Apologia Tychonis contra ursum, Opera Ed. Frisch (1858—71) I. p. 244 f.

[79] Rethicus, Narratio prima, 1540, zit. bei L. Prowe, a. a. O. S. 441.

[80] L. Prowe, a. a. O. S. 520 f. — Die entscheidende Stelle in der Vorrede Osianders lautet: Necque enim necesse est, eas hypotheses esse veras, imone verisimiles quidem, sed sufficit hoc unum, si calculum observationibus congruentem exhiberunt (Nic. Copernici Torinensis de revolutionibus orbium coelestium libri VI (1543), ad lectores). — Dagegen Kepler: Copernicus quidem stoica rigiditate obfirmatus animi sensa candide sibi profitenda putavit, etiam cum dispendio huius scientiae. Osiander, utilia magis arti secutus, verissimam Copernici et seriam sententiam praefatione sua maluit occultare. (Opera, Ed. Frisch, I 246, Apologia Tychonis contra ursum) — Vgl. auch den Brief Galileis an Bellarmin 1615 (Berti, Copernico e le vicende del sistema copernicano in Italia 1876 p. 130): É vero che non è istesso il monstrare, che con la mobilità della terra e stabilità del sole si salvano l'apparenze, a il demonstrare che tali ipotesi in natura sien realmente vere. — E. Cassirer, Das Erkenntnisproblem, S. 316 f.

[81] Martin Luther, Tischreden, hg. v. Ed. Walch, Bd. 22 (1743), Kol. 2260 (LXX. Cap. Von der Astronomie und Sternkunst). Die Stelle lautet weiter: Aber es gehet jetzt also: wer da will klug seyn, der soll ihm nichts lassen gefallen, was andere machen, er muss ihm etwas eigenes machen, das muss das allerbeste seyn, wie ers machet. Der Narr will die ganze Kunst Astronomiae umkehren. Aber wie die heilige Schrift anzeiget, so hieß Josua die Sonne still stehen, und nicht das Erdreich.

Digitized by Google

[82] Philipp Melanchthon, Initia doctrinae physicae, Corpus Reform. XIII, 216 f.: Oculi sunt testes, coelum circumagi viginti quatuor horis. Sed hic aliqui vel amore novitatis vel ut ostentarent ingenia, disputarunt moveri terram ... Sed terra est in mundi medio ac velut centrum mundi. Est igitur immota. — Giordano Bruno lobt Copernicus, weil es ihm gelungen ist, eine schon mit dem Stempel der Lächerlichkeit und Verächtlichkeit gebrandmarkte Sache zunächst wenigstens wieder wahrscheinlich zu machen und einigermaßen zu Ehren zu bringen. Vgl. S. 104 dieses Buches.

[83] M. de Wulf, Les théories esthétiques propres à saint Thomas, in der Revue Néo-Scolastique, 1895, p. 188, 341. — E. Panofsky, „Idea", Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie 1924. — Hennig Brinkmann, Zu Wesen und Form mittelalt. Dichtung, 1928, 1. Kap. — Die auf der Unterscheidung von Proportionalität und Farbe beruhende praktische Kunsttheorie geht von Cicero auf Augustinus über (pulchritudo est partium congruentia cum quadam suavitate coloris — De civitate Dei 22. 18, 2) und dringt sogar in die mittelalt. Poetik ein. So definiert Matthaeus von Vendôme in der Ars versificatoria die Schönheit als forma elegans et idonea membrorum cooptatio (vel dispositio) cum suavitate coloris (Edm. Faral, Les arts poétiques du XII[e] et XIII[e] s., 1923, in d. Bibl. de l'école des hautes études, fasc. 238, p. 134).

[84] Omne quod est ens habet aliquam formam, omne autem quod habet aliquam formam, habet pulchritudinem. Opera omnia Quaracchi, II. d. 34 a. 2 q. 3 f. 6; vgl. E. Lutz, Die Ästhetik Bonaventuras, in den Beiträgen zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, Suppl.-Bd. 1913 (Festgabe zum 60. Geburtstag Cl. Bäumker) S. 210.

[85] Pulcrum proprie pertinet ad rationem causae formalis (S. Theol. 1 a, q. V, art 4 c), vgl. de Wulf a. a. O. 352.

[86] Ratio pulcri in universali consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionales, vel super diversus vires vel actiones. (Opusc. de pulcro et bono, Ed. Uccelli p. 29.) Die Autorschaft des hl. Thomas ist zweifelhaft; jedenfalls gehört das Traktat dessen Schulkreis an. — Vgl. M. Grabmann, Des Ulrich Engelberti von Straßburg Abh. De pulchro in Sitzungsber. d. Akad. d. Wiss. in München, Philol., philos. hist. Kl., 1926, 5. Abh.

[87] Claritas est quaedam refulgentia et addit super lucem et colorem manifestationem sui, quomodo dicitur clara lux, vel clara veritas, vel clara intellectio, id est, manifesta, pro quanto dicit perfectam manifestationem sui (Lib. IV Sentent.); vgl. de Wulf 348.

[88] Quod quidem contingit dupliciter: in quibusdum enim agentibus praeexistit forma rei fiendae secundum esse naturale ... sicut homo generat hominem, et ignis ignem. In quibusdam vero secundum esse intellegibile, ut in his, quae agunt per intellectum; sicut domus praeexistit in mente aedificatoris; et haec potest dici idea domus, quia artifex intendit domum assimilare formae, quam mente concepit. (S. Theol. I. 1 q. 15); vgl. E. Panofsky, Idea S. 84. — Die subjektive Interpretation der thomistischen Schönheitslehre durch de Wulf hat von Seite der Philosophen allgemein Ablehnung gefunden (Minjon im Philos. Jb. 1912, 171; E. Lutz, a. a. O.; J. Sauer Wesen und Wollen der christl. Kunst 1926, S. 13 u. 21 Anm. 33); H. Brinkmann, a. a. O. S. 4.

[89] Nullo dipintore potrebbe porre alcuna figura, se intenzionalmente non si facesse prima tale, quale la figura essere dee. Zur Interpretation vgl. J. v. Schlosser, Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, 1. H. S. 90 (Sitzungsber. d. k. Akad. d. Wissenschaften in Wien, philos.-hist. Kl. 177. Bd. 3. Abh. 1914). — Über die „Wahrheit" in der Kunst vgl. Thomas von Aquin (Summa Theol. I. qu. 16, a. 1): res artificiales dicuntur verae per ordinem ad intellectum nostrum; dicitur enim domus vera, quae assequitur similitudinem formae, quae est in mente artificis; ähnlich Bonaventura (Ed. Quaracchi, V, 12): effectus artificialis exit ab artefice, mediante similitudine existente in mente; per quam artifex excogitat, antequam producit, et inde producit, sicut disposuit. Producit autem artifex exterius opus assimilatum exemplari interiori eatenus, quam potest melius. — Gaufredus de Vinosalvo, Poetria nova: Eh' Hand ans Werk gelegt

Digitized by Google

wird, muß das Bild des Hauses im Innern klar überlegt sein (H. Brinkmann, a. a. O. S. 9). — Dem Begriff, dem nomen, entspricht das ideelle Bildsymbol in der Vorstellung; dieses hat der Künstler nachzuformen. Man kann in diesem Sinne auch in der Bildkunst wie in der Universalienlehre von einem ideellen Realismus sprechen.

[90] O speculatore delle cose, non ti laudare di conoscere le cose che ordinamenti per se medesimo la natura conduce; ma rallegrati di conoscere il fine di quelle cose che son disegniate della mente tua. — J. P. Richter, The literary works of Lionardo 1883, n. 1205.

[91] Ad rationem pulcri, sive decori concurrit et claritas et debita proportio (S. Theol. 2a, 2ae q. 145 a 2). Vgl. dazu das Opusc. de pulcro: Sicut ad pulcritudinem corporis requiritur quod sit proportio debita membrorum, et quod color supersplendeat eis, quorum si altera deesset, non esset pulcrum corpus, ita ad rationem unversalis pulcritudinis exigitur proportio aliqualium ad invicem, vel partium, vel principiorum, vel quorumcumque quibus supersplendeat claritas formae; (vgl. de Wulf 350.) Man erkennt hier die wechselnde Bedeutung des Proportionsbegriffes, der das erste Mal in engem Anschluß an die antike Kunsttheorie konkret gefaßt wird, das zweite Mal im Sinne der Scholastik abstrakt als ein ideelles Einanderentsprechen. Aber auch der konkrete Begriff der Proportion ist nicht im mathematischen Sinne quantitativ, sondern qualitativ verstanden: Si vera accipiantur membra ut manus et pes et huiusmodi, earum dispositio naturae conveniens est pulcritudo (S. Theol. 1a, 2ae, q. 54, art. 1); vgl. de Wulf 354.

[92] M. de Wulf, a. a. O. 354 Anm. 1.

[93] E. Panofsky, Dürers Kunsttheorie, 143 f.

[94] Omnis autem delectatio est ratione proportionalitatis, sed quoniam species tenet rationem formae virtutis et operationis secundum quod habet respectum ad principium a quo manat ad medium per quod transit et ad terminum in quem agit, ideo proportionalitas aut attenditur in similitudine secundum quod tenet rationem speciei, seu formae, et sic dicitur specialitas, quia pulcritudo nihil aliud est quam aequalitas numerosa, seu quidem partium situs cum coloris suavitate. Aut attenditur proportionalitas, inquantum tenet rationem potentiae seu virtutis et sic dicitur suavitas, cum virtus agens non improportionaliter excedit recipientem, quia sensus tristatur in extremis et in mediis delectatur. Aut attenditur in quantum tenet rationem efficaciae et impressionis quae tantum est proportionalis, quando agens imprimendo replet indigentiam patientis, et hoc est salvare et nutrire ipsum quod maxime apparet in gustu et tactu. (Itin. Ment. in Deum, t. V, 300); vgl. E. Lutz, a. a. O. S. 203.

[95] De docta ignorantia, I 1. Vgl. dazu E. Cassirer, Individuum und Kosmos in der Philosophie d. Renaiss. 1927 S. 55.

[96] Marsilio Ficino, Sopra lo amore o ver convito di Platone, Florenz 1544. Or. V, cap. III, IV und VI; die betreffenden Stellen abgedruckt bei E. Panofsky, Idea, S. 122 f. — Et la preparazione del corpo vivente in tre cose s'adempie, ordine, modo e spezie. L'ordine significa le distanze delle parti; il modo significa la quantità, la spezie significa lineamenti e colori. Perchè imprima bisogna, che ciascuni membri del corpo abbino il sito naturale ... Et questa parità di distanzie, che s'appartiene a l'ordine, ancora non basta, se non vi si aggiunge il modo delle parti, il quale attribuisca a qualunche membro la grandeza debita, attendendo a la proporzione di tutto il corpo. Et queste è, che tre nasi posti per lungo adempino la lungheza d'un volto ... [es werden weitere Maßverhältnisse des Gesichtes und des ganzen Körpers angeführt]. Oltre a questo stimiamo necessaria la spezie, acciochè le artificiosi tratti delle linee e le crespe e lo splendore de gli occhi odornini l'ordine e il modo delle parti .... Quasi in simil modo si dispongono le voci a ricevere la belleza loro. L'ordine loro è il salire da la voce grave a la ottava e lo scendere da la ottava a la grave. Il modo è il discorrere debitamente per le terze, quarte, quinte e seste voci, tuoni e semituoni. La spezie è la risonanza della chiara voce.

Digitized by Google

Anm. 1. Kap.

[97] Marsilio Ficino, Theologia Platonica de immortalitate animorum, Paris 1559, f. 179 (lib. XI, cap. 5): Omnis mens figuram laudat rotundam in rebus statim consideratam; et cur laudet, ignorat. In aedificiis quoque similiter talem, vel quadraturam aedium, vel parietum aequalitatem, lapidumve dispositionem, angulorum oppositionem: fenestrorum figuram atque occursum. Laudat insuper eodem pacto certam quandam sive membrorum humanorum proportionem, sive numerorum vocumque concordiam ... Si quaelibet mens haec omnia semper et ubique adsciscit illico, et quam ob causam adsciscat ignorat, neque potest non adsciscere, instinctu adsciscit necessario prorsus et naturali ... Sunt ergo rationes illorum similiumque ingenitae menti. — So wird die Schönheit von dem Ungebildeten erkannt (f. 178): Huius autem rei signa multa comperimus: Primum, quod rustici homines, qui nunquam de ideis aliquid cogitaverunt: et adolescentuli qui nihil de iis audiverunt, cum primum eorum sensibus occurrunt corpora pulchra; modo ratione utantur, ea referunt ad ideas: duobus modis. Uno, quando affirmant hoc esse pulchrum ... altero quando affirmant hoc isto, et istud illo esse pulchrius. — Mit Anklang an das Lessing'sche Paradoxon vom Raffael ohne Hände wird die Frage aufgeworfen: Ergo mirabimur Homerum et Didymum aliosque per multos vel natura vel ab infantia caecos ita scripsisse, ut perspicue vidisse omnia videantur? — Vgl. E. Cassirer, Das Erkenntnisproblem, I. S. 104 f.

[98] Nicolai Copernici Torinensis de revolutionibus orbium coelestium libri VI, 1543: Principio advertendum nobis est, globosum esse mundum sive quod ipsa forma perfectissima sit omnium (cap. I). — Post haec memorabimus corporum coelestium motum esse circularem (cap. IV) — vgl. L. Prowe, a. a. O. S. 288.

[99] Nicolaus de Cusa, Dialogorum de ludo globi liber primus, Opera, Basel 1565, p. 213. Vgl. Pierre Duhem, Etudes sur Léonard de Vinci, ceux qu'il a lus et ceux qui l'ont lu. II. ser. 1909, p. 186, 201.

[100] L. Prowe, a. a. O. S. 457.

[101] E. Cassirer, Das Erkenntnisproblem I, S. 284 f.

[102] E. Cassirer, a. a. O. I, S. 321. — Galileo Galilei, Il saggiatore, Opere, Edit. Albèri, Florenz 1842—56, vol IV, p. 293: .... non sono io che voglia che il Cielo come corpo nobilissimo, abbia ancora forma nobilissima, quale è la sferica perfetta, ma l'istesso Aristotele ... ed io quanto a me, non avendo mai lette le croniche e le nobilità particolari delle figure, non so quali di esse sieno più o men nobili, più o men perfette; ma credo che tutte siano antiche a nobili a un modo, o per dir meglio, che quanto a loro non sieno nè nobili e perfette, nè ignobili ed imperfette ....

[103] K. Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, I, S. 226.

Anm. 2. Kap.

2. Kapitel

[1] Zur Morphologie, Kapitel: „Die Absicht eingeleitet". Cotta'sche Ausg. 1895, Bd. XXXIII, S. 3.

[2] A. M. Amelli, Miniature sacre e profane dell' anno 1023 illustranti l'enciclopedia medioevale di Rabano Mauro, 1896; vgl. vor allem die Taf. XXII, XXIV, LXVI, LXIX, LXXX, LXXXII, LXXXIII. — Über die Datierung vgl. Adolph Goldschmidt, Frühmittelalterliche illustrierte Enzyklopädien, in Bibliothek Warburg, Vorträge 1923/1924, hg. 1926, S. 215.

[3] Auf den Darstellungen der Gregorsmesse ist die Gestalt Christi meist von den Leidenswerkzeugen, den sog. „arma Christi" umgeben. (J. Endres, Die Darstellung der Gregoriusmesse im Mittelalter, in der Zeitschr. f. christl. Kunst 1917, S. 146; Wimmer, Die Waffen und Wappen Christi, im Organ für christl. Kunst 1868, S. 159; Karl Künstle, Ikonographie der christl. Kunst, I. Bd. 1928, S. 487). — Auf Holzschnitten u. Tafelbildern des XV. u. XVI. Jhs., wie z. B. auf

Digitized by Google

dem Bilde im German. Museum Nr. 154 (um 1490) sind neben den Leidenswerkzeugen auch Köpfe und Hände isoliert dargestellt, z. B. ein Männerkopf, der spuckt, eine Hand mit einer Haarlocke.

[4] E. Cassirer, Individuum u. Kosmos, S. 10.

[5] Perikopenbuch, München, Staatsbibl. Clm. 15.713, Cim. 179. Abb. bei G. Swarzenski, Denkmäler der süddeutschen Malerei des früheren Mittelalters, I. T. Die Regensburger Buchmalerei, Taf. XXVII.

[6] St. Beissel, Des hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim, 1891, Taf. VI.

[7] G. Leidinger, Das sogen. Evangeliarium Kaiser Ottos III., Abb. 46.

[8] Wien, Nationalbibl. Cod. 942. Abb. bei G. Swarzenski, a. a. O. II. T. Die Salzburger Malerei, Taf. CXIX, Abb. 402. — Vgl. dazu I. A. Endres, Das Jakobsportal in Regensburg u. Honorius Augustodunensis 1903.

[9] Paris, Bibl. Nat. Fr. 403, hg. von L. Dilisle et P. Meyer, L'Apocalypse en Français en XIII[e] s. — Vgl. auch die Illustration zu den Worten „ihm wird gegeben eine Krone" (VI 2), bei der eine Hand mit der Krone aus einer Wolke hervorlangt. — Für die unmittelbare Übertragung der literarischen Gleichnisse und Metaphern in die bildhafte Illustration sind die Miniaturen zu der Schrift Scivias der hl. Hildegard von Bingen sehr charakteristisch. (Herausgegeb. nach dem Wiesbadener Kodex von Dom Louis Baillet O. S. B. in den Monuments et Memoires publ. par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres XIX Paris 1912, neuerdings in „Der hl. Hildegard von Bingen Wisse die Wege", ins Deutsche übertragen u. bearb. v. d. Maura Böckeler O. S. B., 1928.) Die Miniaturen sind umso beachtenswerter, als der Kodex nach Baillet's Untersuchung noch zu Lebzeiten der hl. Hildegard und vielleicht nach unmittelbaren Anweisungen der Seherin illuminiert wurde. Zu beachten ist, daß auch scheinbar rein ornamentale Bildteile symbolische Bedeutung haben, wie z. B. auf Taf. 2 (Der Sündenfall) das oberste Feld mit blütenartigen Rosetten auf einem gestirnten blauen Grund, welche die „unzählige Menge lebendiger Leuchten" darstellen, die wie „des Feuers blitzende Glut aufflammen und dann in ruhigem, heiterem Glanze prangen". So ist das Überschneiden des Bildrahmens auf Tafel 3 durch die äußere Flammenzone des Weltalls durch die Worte bedingt: „Manchmal hob sich der Feuerball nach oben und es flammte von oben her viel Feuer auf ihn herab". Sehr interessant ist die Darstellung des „Gebäudes" (Taf. 20). Schon der kreisförmige Rahmen nimmt auf den Text Bezug: es ist „der Lichtkreis, der von dem auf dem Throne Sitzenden ausging". Das Gebäude „mit vier Winkeln, gleich einer im Viereck gebauten Stadt" ist seltsamerweise nicht parallel zum unteren Bildrand gezeichnet, sondern übereck gestellt mit der einen Ecke unten. Dazu mochten die Worte Anlaß geben: „nicht in ganz gerader Richtung war es gelegen, jedoch so, daß ein Winkel nach Osten, einer nach Westen, einer nach Norden und einer nach Süden schaute". Der „Winkel nach Osten" wurde entsprechend der üblichen Ostung der Weltkarten (vgl. S. 22) zu oberst dargestellt; hier ist auch der Sitz des Menschensohnes. Der Berg, auf dem das Gebäude steht, der, wie der Text sagt, „in die Breite geht", ist unterhalb der unteren, westlichen Ecke als ein farbiges Wellenband dargestellt. Es ist nun bezeichnend für den rein symbolischen Charakter der Bilder, daß die Schrägstellung der Mauern auch auf den folgenden Detailbildern beibehalten wird (Taf. 26, 28, 29), so daß z. B. auf der Miniatur mit der „dreifachen Mauer" diese das gerahmte Bildfeld ungefähr in der Diagonale durchschneidet und die Figuren in bezug auf diese Schrägachse teils auf die eine, teils auf die andere Seite umgeklappt erscheinen.

[10] Paul Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, 1916, S. 279, Taf. XIX.

[11] St. Beissel, a. a. O. S. 11, Taf. XXI.

[12] A. Goldschmidt, Frühmittelalterliche illustrierte Enzyklopädien, S. 215.

[13] G. Leidinger, Das sogen. Evangeliarum Kaiser Ottos III., 15, 24, 33, 43.

[14] Auch die strenge Symmetrie dient als Darstellungsmittel, um den konkreten Vorgang in einen symbolischen umzudeuten. So wird im Perikopenbuch Heinrichs II. (hg. von G. Leidinger)

Digitized by Google

Anm. 2. Kap.

bei der Geburt Christi (Taf. 8) in der Mitte Christus in der Krippe angeordnet, darüber Ochs und Esel, links Josef stehend; um nun Maria symmetrisch anordnen zu können, wird die liegende Darstellung einfach vertikal aufgestellt (ähnlich im Evang. Ottos III. Taf. 17). — Bei der Darstellung Christi im Tempel auf den Wandgemälden in S. Kunibert in Köln (P. Clemen, a. a. O. Taf. 64) wird Christus in der Mitte auf dem Altar sitzend in segnender Stellung abgebildet, d. h. die Handlung erstarrt zu einem Andachtsbild. Es ist interessant, wie beide Motive in einer Miniatur des Psalters des hl. Ludwig u. d. Bianca von Castilien (Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms. 1186) sich verbinden: Christus in sitzender, segnender en face-Stellung wird von Maria mit ausgestreckten Armen über den Altar gehalten (Camille Couderc, Les enluminures des manuscrits du moyen âge du VI^{e} au XV^{e} siècle de la Bibl. Nat. 1927, pl. XXVI. — Vgl. auch die Darstellung der Geburt Christi auf dem Taufbecken im Dom zu Würzburg von 1279.

[15] Aschaffenburger Lektionar, abgeb. bei Heinrich Zimmermann, Die Fuldaer Buchmalerei in karolingischer und ottonischer Zeit, im Kunstgesch. Jb. d. Zentralkomm. Wien 1910. Fig. 19.

[16] Herrade de Landsberg, Hortus deliciarum hg. von A. Straub u. G. Keller 1879—99, pl. XI. bis.

[17] Z. B. Evangeliar Ottos III. Vertreibung der Händler aus dem Tempel (G. Leidinger, Taf. 32) u. Christus im Hause des Simon (Taf. 37). Dieses Bild ist besonders interessant, da die mittlere Säule hinter der Stufe, auf der Christus und die Pharisäer sitzen, verschwindet und darunter wiederum die Basis erscheint. Die Darstellung ist ganz unräumlich und kompositionell nur aus dem Inhalt zu erklären, indem einerseits Christus und die Pharisäer als Gegenspieler durch die Arkaden getrennt, andererseits der Handlung entsprechend als an einem Tisch sitzend dargestellt werden sollen. — Ähnlich auch im Perikopenbuche Heinrichs II. (Leidinger, Taf. X [hl. drei Könige], Taf. XXXVI [Emaus]). Die gleiche Umbildung erfährt auch das Schema des Kuppelbaues. In der Rabanus-Handschrift ist die Schrägansicht, wenn auch vereinfacht, sinngemäß wiedergegeben (De sepulcro, Taf. XCVIII). Im Sakramentar Heinrichs II. wird es zum Flächenornament, indem ein mittlerer breiterer Bogen symmetrisch von zwei schmäleren eingefaßt wird (Swarzenski I, Taf. VIII). Vgl. Abb. 20, 21 und 27 dieses Buches.

[18] Perikopenbuch, München Staatsbibl. Clm. 15713 Cim 179, abgeb. bei Swarzenski, a. a. O. I., Taf. XXII. (Tempelgang Mariä.)

[19] Z. B. im Liber matutinalis des Konrad von Scheiern, abgeb. bei G. Dehio, Gesch. d. deutschen Kunst, I. Bd., Fig. 343.

[20] Abgeb. bei Fritz Burger, Die deutsche Malerei I. im Handb. d. Kunstwissenschaft, S. 11.

[21] Gebhardsbibel in Admont, G. Swarzenski II, S. 75, Taf. XXX, Abb. 104. — Eigenartig ist eine Darstellung im Obergeschoß der Vorhalle der S. Johanniskirche in Taufers im Münstertale aus dem Ende des XIII. Jahrhunderts (J. Garber, Romanische Wandmalereien in Tirol, 1928, Abb. 85): Der Sockelstreifen ist in rein ornamental ausgebildete gerahmte Felder geteilt. In einem Feld ist eine Wiese mit stilisierten Kräutern dargestellt; über die Felderteilung hinweg ist ein Mann angeordnet, der mit einem Spaten die Wiese oder das Feld umsticht. Die Figur steht also gleichsam frei im Raum vor dem ornamentalen Hintergrund, von dem das eine gerahmte Feld eine „Wiese" versinnbildlicht. Ein Teil des neutralen Grundes wird damit, soweit dies für die darzustellende Handlung notwendig ist, als Symbol eines konkreten Raumes ausgebildet. Wir können auch in der Miniaturmalerei beobachten, daß die Hauptfiguren mit den Füßen oder Händen den Rahmen überschneiden, also vor dem gerahmten Feld zu stehen scheinen. Der Rahmen faßt also nicht wie in der Antike oder der Renaissance die Bildeinheit zusammen, sondern begrenzt nur das den räumlichen Hintergrund symbolisierende Feld.

[22] Friedrich Rintelen, Giotto und die Giotto-Apokryphen, 1912, S. 13.

[23] Karl von Amira, Die Handgebärden in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels, in den Abhandl. d. philos.-philol. Klasse d. kgl. bayer. Akad. d. Wissenschaften XXIII. Bd., 1. Abt., 1905. S. 181, 206.

Digitized by Google

[24] W. Suida, Giottos Stil, in der Festschrift zum 60. Geburtstag von P. Clemen, 1926, S. 335.

[25] Quod legentibus est scriptura, hoc praestat idiotis pictura cernentibus. Gregorius Magn. Epist. IX. n. 208 in Mon. Germ. Epp. II. 195.

[26] Henrik Cornell, Biblia Pauperum, Stockholm 1425 (deutsch).

[27] M. le Comte A. de Laborde, Étude sur la bible moralisée illustrée 1911, 27.

[28] H. v. d. Gabelentz, Italienische Kruzifixe des Mittelalters, in der Festschrift zum 60. Geburtstag von P. Clemen, 1926, S. 318.

[29] Frank Rede Fowke, The Bayeux Tapestry, 1875, p. 55; von Delanney und Bruce gedeutet als die Nachricht von der Landung der normannischen Flotte, wogegen E. A. Freeman (History of the Norman Conquest of England, III, p. 644) mit Recht Stellung nahm: The speaker in this scene is the wise-man who interprets the sign (den Kometen). — Hilaire Belloc, The book of the Bayeux Tapestry, 1914.

[30] G. Swarzenski, a. a. O. I., 88 f.

[31] Vgl. dazu E. Panofsky, Dürers Stellung zur Antike, im Jb. f. Kunstgesch. I (XV), Wien 1921/22, Kap. III, S. 59 f.

[32] G. Swarzenski, a. a. O. I, S. 93, Taf. XIII, Nr. 30

[33] A. Goldschmidt, a. a. O., S. 222.

[34] Vgl. S. 219 dieser Arbeit.

[35] L. Delisle et P. Meyer, a. a. O.

[36] Julius v. Schlosser, Materialien z. Quellenkunde d. Kunstgeschichte, I. Heft, S. 30 u. 31.

[37] Paris, Bibl. Nat., Nouv. acqu. lat. 2334. Abg. bei Camille Couderc, a. a. O., Taf. XVII.: Hic Noe aperiit tectum arcae, Hic Noe cum tribus filiis, Hic Noe ubi ad eum reversa est columba cum ramo olive usw.

[38] Mary Frey, Die Illustr. d. Eneide d. Heinrich v. Veldecke. Studien z. deutschen Kunstgesch. 219, 1921. — Vgl. auch die Beischriften in einer französischen Bibel des XIII. Jahrhunderts, die wiederholt mit qualiter cum beginnen (Paris, Bibl. Nat. Nouv. acqu. lat. 2294 — Couderc, a. a. O. pl. XXIX).

[39] Julius v. Schlosser, Quellenbuch zur Kunstgesch. d. abendländ. Mittelalters, in Eitelberg-Ilg, Quellenschr. N. F. VII., 1896, S. 317, Nr. XLI.

[40] Vgl. S. 169 f. und 191 f. dieser Arbeit.

[41] J. v. Schlosser, Quellenbuch, S. 158, Nr. XXVII, V. 77—82, 243—248, 576—585, 760—763.

[42] J. v. Schlosser, Quellenbuch, S. 126, Nr. XVII.

[43] J. v. Schlosser, Quellenbuch, S. 218, Nr. XXXI.

[44] J. v. Schlosser, Quellenbuch, S. 290, Nr. XXXVII.

[45] J. v. Schlosser, Materialien, I. Heft, S. 81.

[46] Lionardo da Vinci, Malerbuch, I., S. 187, n. 147 u. S. 189, n. 148.

[47] J. v. Schlosser, Quellenbuch, S. 266, Nr. XXXV: Tam multa denique tamque mira diversarum formarum ubique varietas apparet, ut magis legere libeat in marmoribus, quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando. (S. 268.)

[48] Über die für uns kaum mehr verständliche Wirkung, die der Laokoon auslöste, vergleiche man Goethe in „Dichtung und Wahrheit" (Cotta-Ausg. 1894, XX, 346): „Man muß Jüngling sein, um sich zu vergegenwärtigen, welche Wirkung Lessings Laokoon auf uns ausübte, indem dieses Werk uns aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriß. Das so lange mißverstandene: ut pictura poesis war auf einmal beseitigt, der Unterschied der Bildenden und Redekünste klar; die Gipfel beider erschienen nun getrennt, wie nah ihre Basen auch zusammenstoßen mochten.... Wie vor einem Blitz erleuchteten sich uns alle Folgen dieses herrlichen Gedankens, alle bisherige anleitende und urteilende Kritik ward wie ein abgetragener Rock weggeworfen, wir hielten uns von allem Übel erlöst und glaubten mit einigem Mitleid auf das sonst so

Digitized by Google

herrliche sechzehnte Jahrhundert herabblicken zu dürfen, wo man in deutschen Bildwerken und Gedichten das Leben nur unter der Form eines schellenbehangenen Narren, den Tod unter der Unform eines klappernden Gerippes sowie die notwendigen und zufälligen Übel der Welt unter dem Bilde des fratzenhaften Teufels zu vergegenwärtigen wußte".

[49] Lionardo da Vinci, Malerbuch I, S. 38, n. 22: Or vedi, che differentia è dall' udir raccontare una cosa, che dà piacere all' occhio con lunghezza di tempo, ò uederla cò quella prestezza, che si uedono le cose naturali.

[50] Lionardo da Vinci, Malerbuch I, S. 40, n. 23: La pittura ti rappresenta in un' subito la sua essentia nella uirtù uisiua e per il proprio mezzo, d'onde la impressiua riceue li obietti naturali, et anchora nel medesimo tempo, nel quale si compone l'armonica proportionalità delle parti, che compongono il tutto, che contenta il senso; e la poesia riferisce il medesimo, ma con mezzo meno degno del l'occhio, il quale porta nell' impressiua più confusamente e con più tardità le figurationi delle cose nominate, che non fa l'occhio, uero mezzo infra l'obbietto e l'impressiua, il quale immediate conferisce con somma verità le vere superfitie et figure di quel, che dinnanzi se gli appresenta, delle quali ne nasce la proportionalità della armonia, che con dolce concento contenta il senso, non altrimente, che si facciano le proporzionalità di diverse voci al senso dello udito ....

[51] Lionardo da Vinci, Malerbuch I, S. 54, n. 27: non sai tu, che ... armonia non s'ingenera, se non in istanti, nei quali le proportionalità delli obietti si fan uedere, ò udire? Non uedi, che nella tua scientia [der Dichtkunst] non è proportionalità creata in istante, anzi, l'una parte nasce dall' altra successiuamente, e non nasce la succedente, se l'antecedente non muore? Per questo giudicò la tua inuentione essere assai inferiore à quella del pittore, solo perchè da quella non componesi proportionalità armonica.

[52] Lionardo da Vinci, Malerbuch I, S. 42, n. 23: il quale (der Dichter) in questo caso si vole equiparare al pittore, ma non s'avvede, che le sue parole, nel far mentione delle membra di tal bellezza, il tempo le divide l'una dall' altra, u'inframette l'obliuione e diuide le proportioni, le quali lui senza gran prolissità non può nominare; e potendole nominare, esso non puo comporne l'armonica proportionalità, la quale è composta di diuine proportioni. e per questo un medesimo tempo, nel quale s'inchiude la speculatione d'una bellezza dipinta, non può dare una bellezza descritta ...

[53] Lionardo da Vinci, Malerbuch I, S. 38, n. 21: Eine Dichtung wirkt nicht anders, che si facessi à far sentir nella musica ciaschuna uoce per se sola in 4arj tempi, delle quali non si comporrebbe alchun concento, come se uolessimo mostrare un uolto à parte à parte, sempre ricoprendo quelle, che prima si mostrarno, delle quali dimostrationi l'obliuione non lascia comporre alcuna proportionalità d'armonia, perchè l'occhio non la abbraccia co' la sua uirtù uissiua à un medesimo tempo.

[54] Vignola-Danti, Le due regole della prospettiva pratica, 1583, p. 53: Bisogna intendere in questo luogo non di quelle cose, che noi vediamo semplicemente, ma di quelle che vediamo in una sola occhiata, senza punto muover la testa, nè girar l'occhio.

[55] Lionardo da Vinci, Malerbuch I, S. 168, n. 119: e se tu uolessi dire: à che modo ho à fare la vita d'un santo compartita in molte storie in una medesima faccia, à questa parte ti rispondo, che tu debbi porre il primo piano col punto al altezza de l'ochio de' riguardatori d'essa storia, et in sul detto piano figura la prima storia grande; e poi, diminuendo di mano in mano le figure e casamenti, in su diuersi colli e pianure farai tutto il fornimento d'essa storia e 'l resto della faccia in nella sua altezza farai arbori grandi à comparatione delle figure, o' angeli, se fussino al proposito della storia, o' uero uccelli, o' nuuoli, o' simili cose. altrimenti non tene impacciare, che ogni tua opera fia falsa.

[56] Max Dvořák, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei (Kunstgesch. als Geistesgesch.), S. 85.

Digitized by Google

[57] Abgeb. in Hermann Schmitz, Die deutsche Malerei II_2, im Handb. d. Kunstwissenschaft, S. 425. — In der Miniaturmalerei vgl. etwa die Bible historiale de Charles VI et du duc de Berry (Bibl. de l'Arsenal 5212, fol. 233), H. Martin, a. a. O. Pl. 49, Fig. LXVIII u. LXIX, ferner Grandes Chroniques de France (Bibl. Nat. Fr. 2813, fol. 4), Martin, a. a. O. Pl. 55. — Bible historiale du duc de Berry, Bibl. de l'Arsenal 5058, fol. 300, H. Martin, a. a. O. Pl. 75.

[58] Oskar Wulff, Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht, in den Kunstwissensch. Beiträgen A. Schmarsow gewidmet, 1909, S. 1. — Panofsky's schroffe Ablehnung (Die Perspektive als „symbolische Form", S. 310, Anm. 30) scheint mir auf einem Mißverstehen der Anschauung Wulff's zu beruhen; vgl. dazu O. Wulff, Die Kunst des Kindes, 1927, S. 31.

[59] Les Histoires romaines de Jean Mansel, Paris, Bibl. de l'Arsenal, Ms. 5087 (1454 für Philipp den Guten geschrieben), abgeb. bei Camille Couderc, Les enluminures des manuscrits du moyen âge du XI[e] au XV[e] siècle de la Bibl. Nationale. 1927, Taf. LX.

[60] Boccaccio, Theseide (französ. Übersetzung), Wien, Nationalbibl., Cod. 2617. — Farbig abgeb. in „Herzog René von Anjou, Livre du cuer d'amours espris", hg. von O. Smital und E. Winkler 1926, Taf. XX.

[61] Leon Battista Alberti, Della pittura, lib. II: (Ed. Janitschek S. 119) Biasimo io quelli pictori quali, dove vogliono parere copiosi nulla lassando vacuo, ivi non compositione ma dissoluta confusione disseminano; pertanto non pare la storia fasci qualche cosa degnia, ma sia in tumulto aviluppata. Et forse, chi molto cerchera dignità in sua storia, ad costui piacera la solitudine. Suole ad i principi la carestia delle parole tenere maestà, doue fanno intendere suoi precepti, cosi in istoria uno certo competente numero di corpi rende non poca dignità.

[62] Oskar Wulff, Die Kunst des Kindes, 1927. — Auf Zusammenhänge zwischen mittelalterlicher Bildkunst und Kinderzeichnung hat schon Felix Rosen, Darstellende Kunst im Kindesalter der Völker (Zeitschr. f. angew. Psychol. Bd. I (1907), S. 93) hingewiesen. Richtig hat er den erzählenden Charakter als gemeinsames Kriterium hervorgehoben. Leider wurde aber der Versuch ebenso mit unzureichender kunstgeschichtlicher Kenntnis wie mit mangelnder psychologischer Vertiefung unternommen. — Ein Vergleich der mittelalterlichen Entwicklung der bildlichen Darstellung mit der ontogenetischen beim Kinde bedarf nach zwei Seiten hin einer Einschränkung. Erstens gilt hier der gleiche Grundsatz, den William Stern für eine biogenetische Parallele in der Sprachentwicklung aufgestellt hat: „Diejenigen Seiten des Sprachprozesses, die aus inneren spontanen Entwicklungstendenzen geistigen Lebens hervorgehen, können ontogenetisch und phylogenetisch Parallelen zeigen, diejenigen Seiten, welche durch Außeneinflüsse bestimmt werden, müssen Disparitäten zeigen". (Clara u. William Stern, Die Kindersprache, Eine psychologische u. sprachtheor. Untersuch., 3. Aufl. 1922, S. 264.) Zweitens spielt sich auch die mittelalterliche Entwicklung unter der Nachwirkung und in der Atmosphäre einer älteren Hochkultur ab, aus der sie gedanklich und formal ihre Klischees übernimmt. Es kann daher von vorneherein nicht eine genaue Parallelität erwartet werden. Wenn im folgenden die Kinderzeichnung zur Deutung der mittelalterlichen Darstellung herangezogen wird, so geschieht dies nur in dem eingeschränkten Sinne, in dem Verworn die geistige Entwicklung des Kindes herangezogen hat: „Das Betriebskapital an geistigen Elementarvorgängen, mit dem die menschliche Geistestätigkeit ihre Arbeit begonnen hat, und die Art und Weise seiner weiteren Verwertung im Laufe der langen Entwicklung, das allein ist es, was uns das Kind bei kritischer Erforschung seines Geisteslebens enthüllt". (Die Entwicklung des menschlichen Geistes, 1912, S. 7 f.)

[63] S. Levinstein, Kinderzeichnungen bis zum vierzehnten Lebensjahr, 1905.

[64] G. Kerschensteiner, Die Entfaltung der zeichnerischen Begabung im Kindesalter, 1905. — L. Potpeschnigg, Aus der Kindheit bildender Kunst, 1912. — Vgl. Paul Andreas Wagner, Das

Digitized by Google

Anm. 2. Kap.

freie Zeichnen von Volksschulkindern in der Zeitschr. f. angewandte Psychologie, Bd. 8 (1913), S. 4, 7 f.

[65] O. Wulff, a. a. O. S. 26.

[66] O. Wulff, a. a. O. S. 33.

[67] G. Rouma, Le langage graphique de l'enfant, 1913, S. 97, Taf. XXV.

[68] Vgl. S. 132, 136 und 139 dieses Buches.

[69] O. Wulff, a. a. O. S. 11 u. 30.

[70] O. Wulff, a. a. O. S. 31.

[71] O. Wulff, a. a. O. S. 42. — Vgl. P. A. Wagner, a. a. O. S. 11, Taf. 4.

[72] Vgl. Léonard de Vinci, Fragments, Études anatomiques, 1901, Recueil B, Feuillet 4 v. — Vgl. H. Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, S. 345. — E. Panofsky, Dürers Kunsttheorie, S. 60.

[73] Benvenuto Cellini, Trattati sopra l'oreficeria e la scultura, trattato secondo, Cap. VI (Opere, Firenze 1843, p. 523).

[74] Paul Frankl, Meinungen über Herkunft und Wesen der Gotik, in Walter Timmling, Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft, 1923, S. 21. — Was mir bei Frankl vom methodischen Standpunkte wesentlich scheint, ist, daß er den Gegensatz von formaler und konstruktiver Priorität aus einer neuen Einstellung zu lösen versucht. Vgl. „Der Beginn der Gotik und das allgemeine Problem des Stilbeginnes" in der Festschrift Heinrich Wölfflin, 1924, S. 107. Wenn Gall und Frankl betonen, „die Rippe brachte keinen konstruktiven Vorteil" (a. a. O. S. 116), so beweist diese technisch richtige Beobachtung nicht, daß dennoch konstruktive Vorstellungen als künstlerische Anregung entscheidend mitgespielt haben, und darin liegt das Wesentliche — wir können dies vielfach in der modernen Kunst beobachten. Nicht die Stichhältigkeit eines vom Baukünstler vorgebrachten technischen Argumentes entscheidet über die künstlerische Qualität, sondern die Ausdruckskraft, mit der ein Konstruktionsgedanke als künstlerisches Motiv gestaltet ist (vgl. z. B. in unserer Zeit die Kontroverse über das „flache Dach").

[75] Ernst Gall, Niederrheinische und normannische Architektur im Zeitalter der Frühgotik, 1915. — Eb., Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland, T. I, 1925.

[76] Viollet-le-Duc, Dictionaire raisonné de l'architecture, vol. I, p. 63: Il est nécessaire d'observer que le dernier claveau de chacun des arcs n'est pas engagé dans la pile et reste libre de glisser dans le cas où la voûte ferait un mouvement par suite d'un tassement des points d'appui verticaux . . . La faculté de glissement laissée aux arc-boutants empêche leur déformation . . .

[77] Robert de Lasteyrie, L'architecture religieuse en France a l'époque gothique, tome I[er], 1926, p. 361: Ainsi, au chœur de Saint-Ouen de Rouen, les arcs-boutants sont à double volée; la pile qui sépare les deux volées s'appuie sur l'extrémité du mur qui sert à la fois de culée aux arcs-boutants et de séparation aux chapelles latérales. Par un raffinement, qui montre bien l'extraordinaire ingéniosité de nos constructeurs, ces piles sont bâties en porte-à-faux, de telle sorte que si elles n'étaient maintenues équilibre par le jeu des arcs-boutants, elles tendraient à tomber dans la direction du vaisseau central; elles sont donc sollicitées par une force opposée à celle de la poussée de voûtes, ce qui atténue en partie l'action de cette dernière.

[78] Camille Enlart, Manuel d'Archéologie française, I. (1902) Fig. 207, 210 (auch in Angers, St. Martin und La Trinité).

[79] Den unmittelbaren Anlaß zur Verschiebung der Kapitälhöhe ergab das Festhalten einerseits an der gleichen Scheitelhöhe der Schildbogen und Diagonalrippen, andererseits an der Halbkreisform der Diagonalrippen. Daß man aber zu dieser Lösung griff, zeigt doch wiederum, daß die den Schildbogen und Diagonalrippen entsprechenden Dienste nicht mehr als einheitlicher Mauerkörper, sondern als selbständige funktionelle Glieder vorgestellt wurden. — In der dreischiffigen Vorhalle von Notre-Dame in Dijon sind die Seitenschiffe und das doppelt so breite Mittelschiff gleich hoch

Digitized by Google

angelegt; überdies entspricht den zwei Seitenschiffjochen ein sechsteiliges Joch im Mittelschiff. Um dies zu ermöglichen, setzen die Rippen des Mittelschiffes viel tiefer an als die Scheidbogen und die Gurten und Rippen der Seitenschiffe. Folgerichtig mußte auch an der Fassade der Kämpfer des breiteren mittleren Bogens tiefer gelegt werden als die Kämpfer der seitlichen Bogen.

[80] In Notre-Dame in Dijon (Chor) ist die unterste Mauerzone mit Blendarkaden versehen, die von der Mauer abgelöst sind, daher als Raumschicht wirken; darüber sind ein unterer und oberer Laufgang angeordnet; die Lichtgadenfenster liegen in tiefen Nischen in der äußeren Mauerschale, so daß auch hier die Raumschichte der unteren Stockwerke in der optischen Wirkung durchgeführt erscheint. — Vgl. über die burgundischen Kirchen Viollet-le-Duc, a. a. O. I, p. 57. — In St. Urbain in Troyes ist die Schichtung in geistreicher Weise im Innern und Äußeren durchgeführt, indem der untere Laufgang nach innen, der obere nach außen verlegt ist. — Man beachte auch in der sogenannten Corona in Canterbury die Fenster, die unabhängig von den von Diensten getragenen Schildbogen angeordnet sind, und zwar höher als diese (!), so daß die Schildbogen als innere Mauerschale sich von der äußeren Fensterwand abheben. — Auch in den Blendrosetten (z. B. St. Etienne in Caen), deren Maßwerk von der Mauer abgehoben ist, kommt die Schichtung der Mauer zum Ausdruck.

[81] R. de Lasteyrie, a. a. O. I. Fig. 70, II. Fig. 587, 588 und II, p. 8, Anm. 1.

[82] Für Caen, St. Etienne vgl. E. Gall, Die gotische Baukunst in Frankreich I, Abb. 131. In der Empore entsprechen den zweiteiligen Arkaden große Kreisfenster in der Außenwand; ähnlich in Dijon, Notre-Dame im Triforium Kreisfenster, in Canterbury (Querschiff) vor der Fensterrose Laufgang mit Arkaden. In Soissons entsprechen in der Empore drei Arkaden je zwei Fenstern. Ebenso sind an der Ostwand in Laon Fenster und Blendarkaden ungleich ausgeteilt. In Cerisy-la-Foret silhouettiert sich die Mittelsäule der Emporen vor den Fenstern der Rückwand.

[83] Francis Bond, Gothic Architecture in England 1905, p. 119.

[84] Fr. Bond, a. a. O. p. 51.

[85] Fr. Bond, a. a. O. S. 47, 59, Taf. nach p. 495.

[86] Vom optischen Standpunkt hat Jantzen in einem geistvollen Vortrag „Über den gotischen Kirchenraum" (Freiburger Wissenschaftliche Gesellschaft, Heft 15, 1928) das Problem des „Raumgrundes" behandelt, indem er den „diaphanen" Charakter der gotischen Raumgrenze hervorhebt. „Die Wand als Begrenzung des gesamten Langhauskörpers ist nicht ohne den Raumgrund auffaßbar und erhält durch ihn ihren Wirkungswert. Der Raumgrund zeigt sich als optische Zone, die der Wand gleichsam hinterlegt ist."

[87] Die Raumschichtung ist überdies auch in der Längenachse zu beobachten, indem Schranken, Lettner oder Maßwerkbogen quer über das Mittelschiff gespannt werden. So ist in Canterbury der westliche Vierungsbogen durch einen niedrigeren Tudorbogen mit Maßwerkaufbau unterteilt, durch den man auf den Lettner zwischen den östlichen Vierungspfeilern sieht und über diesen in den Chor. Vereinzelt ist die eigenartige Anordnung gewaltiger Maßwerkbogen in der Vierung der Kathedrale von Wells.

[88] Paul Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, 1914, S. 130.

[89] Vgl. A. E. Brinckmann, Die Baukunst des XVII. und XVIII. Jahrhunderts I, im Handb. d. Kunstwissenschaft, passim, vor allem „Grundlagen". — Vgl. Hans Sedlmayr, Gestaltetes Sehen, im Belvedere 40 (1925), S. 65, u. 45 (1926), S. 57.

[90] A. Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, S. 84.

[91] Ernst Cassirer, Substanzbegriff und Funktionsbegriff, S. 138: „Für die sinnliche Auffassung ist jede Untersuchung des Ortes notwendig an einen Gegensatz im Inhalt der Empfindung geknüpft. ‚Oben' und ‚unten', ‚rechts' und ‚links' sind hier nicht gleichwertige Richtungen, die ohne Änderung miteinander zu vertauschen wären, sondern sie bleiben, da ihnen völlig verschiedene Gruppen

Digitized by Google

Anm. 2. Kap.

von Organempfindungen entsprechen, qualitativ eigenartige, nicht weiter aufeinander reduzierbare Bestimmtheiten. Im Raum der Geometrie dagegen sind alle diese Gegensätze aufgehoben. Das Element als solches besitzt keinen spezifischen Inhalt mehr, sondern alle Bedeutung erwächst ihm lediglich aus der relativen Stellung, die es im Gesamtsystem einnimmt."

[92] Diese Entwicklungstendenz kann als international bezeichnet werden, wenn sie auch in Deutschland, England und den Niederlanden entschiedener zum Durchbruch gelangt als in Frankreich, das konservativer an dem basilikalen Schema festhält. Aber dieses erfährt doch auch eine Umbildung im Sinne einer Raumverschmelzung; man vgl. den einheitlichen spätgotischen Bau von Brou. Auch das Motiv der Spaltung der Tiefenachse durch einen Pfeiler findet sich in der Normandie und in den Niederlanden (Rouen, Saint-Maclou; Caen, Saint-Pierre; Caudebec-en-Caux, Antwerpen, St. Jacques). Dieses Problem wird von mir an anderer Stelle noch ausführlicher behandelt werden.

[93] G. J. Kern, in Mitteil. d. kunsthist. Inst. in Florenz II, (1912/13), S. 39.

[94] Fr. Burger, H. Schmitz, J. Beth, Die deutsche Malerei, im Hdb. d. Kunstwissensch. III, Abb. 91.

[95] Henry Martin, La Miniature Française du XIII[e] au XV[e] siècle, 1923, Pl. 86, Fig. CXI (Livre des femmes nobles et renommées de Boccace 1402). — Vgl. dazu H. Jantzen, Das niederländische Architekturbild, 1910, S. 144 f. („Die optische Bewältigung des Nahraumes").

[96] Abgeb. in E. Heidrich, Die altdeutsche Malerei, 1909, Abb. 26, und Fr. Burger, die deutsche Malerei (Hdb. d. Kunstwissenschaft) I, Abb. 134.

[97] Abgeb. ebenda Abb. 75—77.

[98] Lionardo da Vinci, Malerbuch I, S. 36, n. 21: . . . dalla quale proportionalià ne risulta un' armonico concento, il quale serue all' occhio in uno medesimo tempo, che si faccia della musica all' orecchio. — I, S. 54, n. 27: essa [la inuentione del poeta] non contenta la mente dell' auditore, ò ueditore, come fa la proportionalità delle bellissime membra, componitrici delle diuine bellezze di questo uiso, che m' è dinanzi, le quali, in un medesimo tempo tutte insieme gionte, mi danno tante piacere co' la diuina loro proportione, che null' altra cosa giudico esser sopra la terra fatta dall'uomo, che dar lo possa maggiore.

[99] Leon Battista Alberti, De re aedificatoria, lib. IX, cap. V (Paris 1512, f. CXLII v.): Sed de his hactenus, quae si satis constant, statuisse sic possumus pulchritudinem esse quendam consensum et conspirationem partium in eo, cuius sunt ad certum numerum finitionem, collocationemque habitam, ita uti concinnitas hoc est absoluta primariaque ratio naturae postularit.—(f. CXLIII v.): Finitio quidem apud nos est correspondentia quaedam linearum inter se, quibus quantitates dimetiantur. Earum una est longitudinis, altera latitudinis, tertia altitudinis. — Vgl. auch lib. VI, cap. II, wo die Definition der Schönheit in engerem Anschluß an Vitruv (lib. VI, cap. 2) gefaßt wird. Die Übersetzung nach M. Theuer (1912), S. 492, 495.

[100] Das Problem des Rhythmus in der Baukunst wurde vor allem von August Schmarsow (Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters. Architektur 1915—1920) und Wilhelm Pinder, Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie, 1904 (Zur Kunstgesch. d. Auslandes 24), behandelt.

[101] Vgl. Dagobert Frey, Fischer von Erlach, im Jb. f. Kunstgesch. I (XV), Wien, 1921/22, S. 99 f.

[102] Hans Folnesics, Brunelleschi, 1915 passim. — Hans Willich, Die Baukunst der Renaissance in Italien (Handb. d. Kunstwissenschaft), S. 5.

[103] Jan van Eyck, Die Madonna des Kanzlers Rolin (Paris, Louvre), Die Madonna des Kanonikus Georg van der Palle (Brügge, Städt. Museum). — Rogier van der Weyden, Die Darstellung im Tempel (München, Alte Pinakothek). — Auch im Kunstgewerbe ist diese „romanische Renaissance" nachweisbar: München, Residenzmuseum, Reiche Kapelle, Silbernes Hausaltärchen von 1492. — Eines der eigenartigsten Beispiele in der Baukunst ist der Kreuzgang des Klosters Nonnberg

Digitized by Google

in Salzburg, der lange Zeit als Werk des XI. Jhs. gegolten hat und von H. Tietze (Österr. Kunsttopogr. VII, S. XII u. S. 64) als Umbau des XVI. Jhs. entlarvt wurde. Ein charakteristisches Beispiel ist auch die von J. Garber irrtümlich als romanisch bestimmte Säule im Bürgerspital in Steyr, die aus der Mitte des XVI. Jhs. stammt. (Die Stadt Steyr, Führer durch Österr. Kunststätten.) Vgl. dazu die Säule von 1579 im Salzburger Museum. Auch das 1569 datierte Taufbecken in der Pfarrkirche zu Steyr zeigt eine romanische Grundform. V. Birnbaum hat in einem Büchlein (Románská Renesance koncem Středověku 1924) weitere Beispiele mit besonderer Berücksichtigung von Böhmen zusammengestellt. — Aug. Grisebach, Architekturen auf niederl. u. französ. Gemälden d. XV. Jhs., in d. Mh. f. Kw. V (1912), S. 254. — Alf. Stange, Die deutsche Baukunst der Renaiss., 1926, S. 63.

[104] Leon Battista Alberti, Libri de re aedificatoria decem (Ausg. Paris, 1512 f. XCIX r.): (Anschließend an die Klassifizierung der Tempel) Rotundis naturam in primis delectari ex his quae ductu eius habeantur, gignantur, aut fiant in promptu est. Orbis rerum, astra, arbores, animantia, eorumque nidificationes, et eiusmodi quid est ut referam, quae omnia esse rotunda voluit. — Übers. von Theuer, S. 353.

[105] Antonio Averlino Filarete, De Architectura, hg. v. W. v. Oettingen in Quellenschriften f. Kunstgesch. u. Kunsttechnik, N. F. III. Bd. 1890, lib. VIII (S. 273): ‚Delli archi sono alcuni, che sono come questi, che sono acuti; e questi, che sono tondi, a mi piacciono molto più che quegli, che sono così aghuzzi.' — Signore, la Signioria Vostra comincia a gustare et a'ntendere. Questi sono quegli, che uoi dite; sono ê moderni e tristi, cioè quelli acuti . . . La ragione, perchè sono più begli ê tondi, che gli acuti: questo non è dubbio, che ogni cosa, che impedisce o tanto o quanto la uista, non è si bella, come quella, che seguita, e da l'occhio non à niuna cosa, che la ritengha. . . . Quando uedi uno archo mezzo tondo, l'occhio tuo non è impedito niente quando tu lo risguardi; così quando tu uedi uno cerchio tondo, l'occhio, o uuoi dire la uista, come tu il guardi, subito la uista lo circunda intorno al primo sguardo, e transcorsa la uista, che non à ritegno nè ostaculo nessuno . . . Non è così l'acuto; perchè l'occhio, o uuoi dire la uista, si ponta un poco in quella parte, doue è acuto, e non trascorre, come quello, che ua a mezzo tondo; e perchè escie della sua perfectione . . . Filarete weist im folgenden mit Berufung auf die antike Baukunst den Einwand zurück, daß der Spitzbogen vom konstruktiven Standpunkte fester sei.

[106] Wilhelm Dilthey, Die Funktion der Anthropologie in der Kultur des XVI. u. XVII. Jhs. (Gesammelte Schriften Bd. I, S. 430). — Vgl. noch bei Giordano Bruno, Articuli adversus Mathematicos (Opera latine conscripta, vol. I, pars III, p. 60): Circulus sunt omnia naturae opera et omnis motus cuiusque sit generis, sicut etiam elementorum, si naturalis est; . . . Ambulare, natare, volare, vegetare, sentire, intelligere, vivificari, vivere, mori circulus est.

[107] Daviler, Cours d'Architecture, 126, zit. in A. E. Brinckmann, Die Baukunst des XVII. u. XVIII. Jahrh. I (Handb. d. Kunstwissenschaft), S. 229.— Vgl. auch S. 222 u. über St. Hilarion S. 236.

[108] Leon Battista Alberti, Della pittura, lib. I (Ed. Janitschek, S. 77): Forse Pythagora, dicendo, che l'huomo era modo et misura di tutte le cose, entendea che tutti li accidenti delle cose comparata fra gli accidenti del huomo si conoscessero. Vorher wird festgestellt: imperochè grande, picciolo, lungo, brieve, alto, basso, largo, stretto, chiaro, obscuro, luminoso, tenebroso et ogni simile cosa . . . sono siffacte, ch'ogni loro cognitione si fa per comparatione . . . . In sè tiene questa forza la comparatione, che subito dimonstra in le chose qual sia più, qual meno, o equale.

[109] E. Panofsky, Dürer's Kunsttheorie 1915, S. 80.

[110] Villard de Honnecourt, Edit. der Bibl. Nat., Taf. XXXV—XXXVIII, XLII.

[111] J. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, 1902, S. 101 u. 111. — J. v. Schlosser, Quellenbuch z. Kunstgesch. d. abendländ. Mittelalters, S. 282.

Digitized by Google

Anm. 2. Kap.

[112] Fr. Borromini, Opus Architectonicum, Oratorium ... S. Philippi Nerii, 1725. p. 11: ... nel dar forma a detta facciata mi figurai il Corpo Umano con le braccia aperte, come che abbracci ong'uno, che entri, qual corpo con le braccia aperte si distingue in cinque parti, cioè il petto mezzo, e le braccia ciascheduno in due pezzi, dove si snodano, che però nella Facciata vi è la parte di mezzo in forma di petto, e la parti laterali in forma di braccia distinte ciascuna in due parti, mediante certi pilastri, che risaltano nel mezzo di essi ...

[113] E. Panofsky, a. a. O. S. 93.

[114] Franz Boll, Sternglaube und Sterndeutung 1918 („Aus Natur und Geisteswelt", Bd. 638). — Panofsky-Saxl, Dürer's „Melencolia I", 1923 (Studien der Bibl. Warburg). — Vgl. Die Bedeutung der Astrologie in der Baukunst bei Filarete, a. a. O. S. 61.

Anm. 3. Kap.

3. Kapitel

[1] Ernst Cassirer, Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit, 1906, I, S. 89. — Vgl. auch E. Cassirer, Substanzbegriff und Funktionsbegriff. —

[2] Ernst Cassirer, Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance (Studien d. Bibl. Warburg), 1927, vor allem Kap. 1: Nikolaus Cusanus u. Kap. 2: Cusanus und Italien. Das Zitat findet sich auf S. 36. — E. Cassirer, Das Erkenntnisproblem I. S. 52. — Vansteenberghe, Le cardinal Nicolas de Cues, 1920.

[3] Nicolaus de Cusa, De visione Dei, cap. VII (Opera, Basel 1565, p. 187): Sed tu, Deus meus, es vis absoluta, et ob hoc natura naturarum omnium. O Deus, quorsum me perduxisti, ut videam faciem tuam absolutam, esse faciem naturalem omnis naturae; esse faciem, quae est absoluta entitas omnis esse; esse artem et scientiam omnis scibilis.

[4] Wilhelm Perger, Gesch. d. deutschen Mystik im Mittelalter, 1874, I, S. 368 f.

[5] Nicolaus de Cusa, De conjecturis, cap. II (p. 76): Quoniam ... praecisionem veritatis inattingibilem intuitus es, consequens est, omnem humanam veri positivam assertionem esse conjecturam ... Cognoscitur igitur inattingibilis veritatis unitas alteritate conjecturali ... Quoniam autem creata intelligentia finitae actualitatis in alio non nisi aliter existit, ita ut omnium conjecturantium differentia remaneat, non poterit nisi certissimum manere, diversorum diversas euisdem inapprehensibilis veri graduales, improprortionabiles tamen adinvicem esse conjecturas ...

[6] Nicolaus de Cusa, Dialogus de possest (p. 259): Unde omnium operum Dei nulla est praecisa cognitio, nisi apud eum, qui ipsa operatur et si quam de ipsis habemus notitiam, illam ex aenigmate et speculo cognitae mathematicae elicimus .. Si igitur recte consideraverimus, nihil certi habemus in nostra scientia, nisi nostram mathematicam, et illa est aenigma ad venationem operum Dei.

[7] Nicolaus de Cusa, De docta ignorantia, lib. I, cap. 11 und 12.

[8] Nicolaus de Cusa, De docta ignorantia, lib. I, cap. 11 (p. 8): quod mathematica nos iuvet plurimum in diversorum divinorum appraehensione. — De venatione sapientiae, cap. 5.

[9] Nicolaus de Cusa, De docta ignorantia, lib. I, cap. 12 (p. 9): Nam cum omnia mathematicalia sint finita, et aliter etiam imaginari nequeant: si finitis uti pro exemplo voluerimus ad maximum simpliciter ascendendi, primo necesse est, figuras mathematicas finitas considerare cum suis passionibus et rationibus. Secundo ipsas rationes correspondenter ad infinitas tales figuras transferre. Post hoc tertio adhuc altius ipsas rationes infinitarum figurarum transsumere ad infinitum simplex, absolutissimum etiam ab omni figura ...

[10] Pierre Duhem, Études sur Léonard de Vinci, ceux qu'il a lus et ceux qui l'ont lu. Seconde serie 1909, p. 4 und p. 37 f.

Digitized by Google

[11] Nicolaus de Cusa, De docta ignorantia, lib. I, cap. 1 (p. 1): Comparativa igitur est omnis inquisitio medio proportionis utens ... Omnis igitur inquisitio in comparativa proportione facili vel difficili existit: propter quid infinitum ut infinitum, cum omnem proportionem aufugiat, ignotum est. Proportio vero, cum convenientiam in aliquo uno simul et alteritatem dicat, absque numero intelligi nequit. Numerus ergo omnia proportionabilia includit.

[12] Nicolaus de Cusa, Idiota, lib. III (de mente), cap. 9 (p. 162): Mens facit punctum terminum esse lineae ... facit numerum, unde multidudo et magnitudo a mente sunt, et hinc omnia mensurat ... Linea itaque est puncti evolutio ... Unde punctum est terminus lineae et eius totalitas ac perfectio, quae ipsam lineam in se complicat, sicut linea punctum explicat ... Motus est explicatio quietis, quia nihil reperitur in motu, nisi quies ... Cum movere sit, de uno statu in alium cadere, quia quamdiu res se habet in uno statu, non movetur, sic nihil reperitur in motu, nisi quies: motus enim est discessio ab uno, unde moveri est ab uno, et hoc est ad aliud unum. Sic de quiete in quietem transire est moveri. Ut non sit aliud moveri, nisi ordinata quies sive quietes seriatim ordinatae. — De docta ignorantia, lib. II, cap. 3 (p. 26): Ita quidem quies est unitas motum complicans, qui est quies seriatim ordinata, si subtiliter advertis. Motus igitur est explicatio quietis.

[13] Nicolaus de Cusa, De ludo globi, lib. I (p. 213): Ideo sphaera, in plana et aequali superficie, se semper aequaliter habens, semel mota, semper moveretur.

[14] Nicolaus de Cusa, De visione Dei, vor allem cap. 4 und 5.

[15] Nicolaus de Cusa, De visione Dei, cap. 8 (p. 188): Cum aperio librum ad legendum, video confuse totam chartam, et si volo discernere singulas literas, syllabas et dictiones, necesse est, ut me singulariter ad singula seriatim convertam, et non possum nihil successive unam post aliam literam legere et unam dictionem post aliam, et passum post passum.

[16] Nicolaus de Cusa, De docta ignorantia, lib. II, cap. 11 (p. 38): Neque etiam terra ista, neque aliqua sphaera habet centrum; namque cum centrum sit punctus aequedistans circumferentiae, et non sit possibile verissimam sphaeram aut circulum esse, quin verior dari possit: manifestum est non posse dari centrum, quin verius etiam dari possit, atque praecisius aequidistantia praecisa ad diversa extra Deum reperibilis non est, quia ipse solus est infinita aequalitas.

[17] Nicolaus de Cusa, ebendort: Terra igitur, quae centrum esse nequit, motu omni carere non potest; nam eam moveri taliter etiam necesse est, quod per infinitum minus moveri posset.

[18] Nicolaus de Cusa, ebendort: Qui igitur est centrum mundi, scilicet Deus benedictus, ille est centrum terrae et omnium sphaerarum, atque omnium, quae in mundo sunt, qui est simul omnium circumferentia infinita.

[19] Nicolaus de Cusa, a. a. O. lib. II, cap. 12 (p. 39): Iam nobis manifestum est, terram istam in veritate moveri, licet nobis hoc non appareat, cum non appraehendimus motum nisi per quandam comparationem ad fixum. Si enim quis ignoraret aquam fluere, et ripas non videret, existens in navi in medio aquae quomodo appraehenderet navem moveri: et propter hoc cum semper cuilibet videatur, quod sive ipse fuerit in terra, siue in Sole aut alia stella, quod ipse sit in centro quasi immobili, et quod alia omnia moveantur: ille certe semper alios polos sibi constitueret, ut existens in Sole alios, et alios in terra, et alios in Luna, et Marte, et ita de reliquis.

[20] P. Duhem, a. a. O. ser. II, p. 248.

[21] Nicolaus de Cusa, a. a. O. lib. II, cap. 11 (p. 39): Et sicut Antipodes habent sicut nos coelum sursum, ita existentibus in polis ambobus terra appareret in Zenith esse; et ubicunque quis fuerit, se in centro esse credit.

[22] P. Duhem, a. a. O. ser. II, XI, Nicolaus de Cues et Léonard de Vinci, p. 99 f.

[23] Ebendort, p. 201.

[24] Giordano Bruno, De l'infinito e mondi (Opere hg. v. A. Wagner, 1830, p. 54 f.): ha molto conosciuto e visto questo galantuomo, et è veramente uno de'particularissimi ingegni, ch'abbiano

Digitized by Google

Anm. 3. Kap.

spirato sotto quest'aria. — In den Articuli adversus Mathematicos (Opera latine conscripta, 1889, vol. I, pars III, p. 60) schließt sich Bruno enge an Cusanus an: Ideo dato circulo semper dari posse veriorem, recte Cusanus definit. — De immenso et innumerabilibus, lib. III, cap. IX, Comment. (Opera vol. I, pars 1, p. 384) über die Beziehung des Copernicus zu Cusanus.

[25] E. Cassirer, Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit, I, S. 231 f.

[26] Girolamo Cardano, de subtilitate, lib. I (Opera 1663, tom III, p. 367): Est igitur locus, ultima corporis superficies, corpus contentum ambiens ... Manifestum est igitur locum quemlibet aequalem esse corpori contento ad unguem: et quod omne corpus est in loco, et quod in omni loco aliquod corpus est ... Sed locus esse non potest eadem ratione sine corpore, si omnis locus est ultima superficies continens corpus ... Locus igitur ut in universo, aeternus est et immobilis, ac immutabilis; ut autem corporis certi superficies, mutatur corporum mutatione, nec manet.

[27] Julius Cäsar Scaliger, Exotericarum exercitationum liber XV de subtilitate ad H. Cardanum, Frankfurt 1601, Exerc. V, 3 (p. 15): Non est igitur locus, exterioris corporis ambiens superficies: sed id, quod intra eam superficiem continetur. ... Est enim non ens, quia ens continetur ibi: et est ens, quia est aliquid alicuius: nempe cavum intra corpus. — Vgl. Jonas Cohn, Geschichte des Unendlichkeitsproblems im abendländischen Denken bis Kant, 1896, S. 115. — Ähnlich wie Scaliger urteilt auch Ramus (Physicarum libri octo in totidem acroamaticos libros Aristotelis, 1565. — Kurt Laßwitz, Geschichte der Atomistik vom Mittelalter bis Newton 1890, I S. 465.

[28] Bernardino Telesio, de rerum natura iuxta propria principia lib. I, cap. XXV, (Neapel 1586 p. 36): Locum spatium esse a contentorum corporum mole diversum, et inane dari posse. Loco id primum inesse videtur, ut id, cuius est locus, in ipso sit; et ut quae ipsum subeunt suscipere queat et suscipiat omnino omnia, itaque locus entium quorumvis receptor fieri queat, et inexistentibus entibus recedentibus expulsisve, nihil ipse recedat, expellaturve, sed idem perpetuo remaneat et succedentia entia promptissime suscipiat omnia, tantusque assidue ipse sit, quanta quae in ipso locantur, sunt entia; perpetuo nimirum iis, quae in eo locata sunt, aequalis; at eorum nulli idem sit, nec fiat unquam, sed penitus ab omnibus diversus sit. Cap. XXVI u. XXVIII, Ablehnung der Aristotelischen Anschauung: continentium corporum superficiem locum esse (p. 38—42).

[29] Francesco Patrizzi, nova de universis philosophia, Venetiis 1593, Pancosmia, lib. I, de spatio physico, p. 64 v.: Nam si corpora fierent, et locus eis non esset praeparatus, ubi nam locarentur? si arbor aliqua modo e terra pullulet, ac crescat, quo nam crescet, si locum non reperiat ibi esse paratum? locus ergo vere, corporibus corporeisque, natura et tempore est prior. — Patrizzi unterscheidet im weiteren spatium und locus, wobei das spatium als das Leere dem Ort (si locus, non nisi quatenus corpus locat, locus dicitur — etymologische Begriffsbestimmung!) dem Wesen und der Zeit nach vorhergeht. p. 65 r.: Spatium ergo extensio est hypostatica, per se substans, nulli inhaerens. Non est quantitas. Et si quantitas est, non est illa categoriarum, sed ante eam, eiusque fons et origo. Non ergo accidens dici potest ... substat enim per se ... Itaque corpus incorporeum est, et noncorpus corporeum. Atque utrumque per se substans, per se existens, in se existens ... Vgl. dazu p. 61 r.: Id enim ante alia omnia necesse est esse, quo posito, alia poni possunt omnia ...

[30] Lionardo da Vinci, Malerbuch I, 104, n. 47: Il giouane debbe prima imparare Prospettiua.

[31] Tommaso Campanella, Metaphysicarum rerum iuxta propria dogmata partes tres (Parisiis Duce Deo 1638) Pars III, lib. XIV, cap. II, art. I, p. 131: Praeterea Astronomia maxime hominis divinitatem declarat, nam signat in coelo circulos, aequinoctia, conversiones ... mirabile dictu, sine alis in coelum volat et suo subdit ingenio tatam rerum machinam et cum non potest recte notare vias syderum, fingit novos coelos epicyclos, excentrices, ex quibus metitur cursus eorum ita recte, ut calculo suo videatur coelum accomodasse, et esse faber coeli, ne dum cognitor ... (p. 132) Quomodo capiantur aequinoctia et tropici et apogeorum loci, si quis consideret, dicet

Digitized by Google

hominem esse Deum ... At homo non modo excedit terram et aerem et coelum et solem et mundum intelligendo, sed adhuc semper aliquid ulterius intellegit absque fine. Unde Democritus infinitos mundos imaginatur: alii vero unum infinitum ... (p. 133) Praeterea idem ostendit humanus appetitus: non enim homo rebus huius mundi acquiescit et quacunque possessione regnorum fruens adhuc plura cupit et supra coelum erigi et mundum sed innumeros occupare.

De sensu rerum et magia lib. IV (Paris, 1637). Lib. II, cap. XXV, p. 87: Ecce quando homo meditatur, extendit cogitationes suas supra solem, et deinde superius, et deinde extra coelum vagat, et tandem infinitos extra mundos intellegit, sicut et Epicurei ipsi intelligunt, ponuntque in veritate. Ergo infinitae cuiusque causae homo soboles est, non antem solis et terrae tantum, quos in infinitum excedit, superegreditur et supereminet. Aristoteles respondet vanam imaginationem esse tanta super excogitare in altum. Ego antem cum Trismegisto inquam bestialitatem esse, animam vilificare, et curuare deorsum ad ima et paucaque. Et quidem respondeat mihi oportet ille, unde haec infinitas, immensitasque? si respondet ex simili mundo multos consimiles excogitari, sicut ex uno homine infinitos homines persimiles intuemur discurrendo in infinitum. Ego autem hunc progressum de simili in simile absque fine esse actum virtutis participantis infinitatem. (Nur dadurch, daß der menschliche Intellekt an der Unendlichkeit Anteil hat, ist er fähig zu dem Regreß ins Unendliche.) — p. 89: Praeterea appetitus hominis infinitus est; non enim sufficit illi praedium unum, nec civitas una, nec regnum unum, nec mundus unus: Cum Alexander Magnus doluerit, quod non posset ex hoc mundo transferri ad subiugandos Democriti mundos. Haec autem cupiditas nemini non inest. Haec ergo iudicat objectum naturalis appetitus esse ipsum infinitum. — p. 91: Praeterea Astronomia patefacit magis hominem coelestem esse: sursus aspicit, stellarum magnitudinem metiturnumetat. motus, et quae minime videt, fingit, per epicyclos et excentricos suosque numeros tanta ratione absoluit non modo sicut cognitor, sed sicut faber coeli.

[32] Giordano Bruno, De gli eroici furori, 1585 (Opere hg. v. Adolf Wagner, 1830, II, p. 299), p. 301: Voglio finalmente dire, che questi furori eroici ottengono suggetto et oggetto eroico, e però non ponno più cadere in stima d'amori volgari e naturaleschi ... Però per liberare tutti da tal suspizione, avevo pensato di donar a questo libro un titolo simile a quello di Salamone ... volevo, per dirla, chiamarlo Cantica. — Dialogo II, 12 (p. 331):

Se la farfella al suo splendore ameno
Vola, non sa, ch' è fiamma al fin discara;
Se, quand' il cervio per sete vien meno,
Al rio va, non sa de la freccia amara.

Dialogo III, 17 (p. 337):

Io per l'altezza de l'oggetto mio
Da suggetto più vil dovegno un dio.

Und mit Bezug auf die Metamorphosen der antiken Götter:

Et io, mercè d'amore
Mi cangio in dio da cosa inferiore.

Dialogo IV, 18 (p. 339):

A le selve i mastini, e i veltri slaccia
Il giovan Atteon, quand' il destino
Gli drizza il dubio et incauto cammino,
Di boscarecce fiere appo la traccia.

Ecco tra l'acque il più bel busto e faccia,
Che veder possa il mortal e divino,

Digitized by Google

In ostro et alabastro et oro fino
Vidde, e'l gran cacciator dovenne caccia.

Il cervio, ch' a' più folti
Luoghi drizzava i passi più leggieri,
Ratto voraro i suoi gran cani e molti.

I' allargo i miei pensieri
Ad alta preda, et essi a me rivolti
Morte mi dan con morsi crudi e fieri.

Der Sinn des Sonettes ist nach dem Kommentar die caccia de la divina sapienza, vgl. dazu Nicolaus von Cues. Dazu auch dialogo IV, 23 (p. 348):

Ahi, cani d'Atteon, ahi fiere ingrate,
Che drizzai al ricetto di mia divina.
— — — — — — — — — —
Troppo infelice fio mi riportate:
Mi sbranate, e volete ch' i non viva.

[33] Lorenzo Valla, De voluptate, passim. — Vgl. W. Dilthey, Das natürliche System der Geisteswissenschaften (Werke, II, S. 154). — E. Cassirer, Individuum und Kosmos, S. 84.

[34] Giordano Bruno, De gli eroici furori, dialogo I (a. a. O. p. 317):

Chiama per suon di tromba il capitano
Tutti li suoi guerrier sott' un insegna
— — — — — — — — — —

Dazu der Kommentar: Questo „capitano" è la voluntade umana, che siede in poppa de l'anima, con un picciol temone de la ragione governando gli affetti d'alcune potenze interiori contra l'onde de gli empiti naturali.

[35] Giordano Bruno, De l'infinito universo e mondi, vor allem Dialogo III (a. a. O. p. 50): Uno dunque è il cielo, il spazio immenso, il seno, il continente universale, l'eterea regione, per la quale il tutto discorre e si muove ... (p. 52): Sono dunque soli innumerabili, sono terre infinite, che similmente circuiscono que' soli ... Über seine Stellung zu Copernicus vgl. La Cena de le ceneri, Dialogo I (a. a. O. p. 126): Lui [Copernico] avea un grave, elaborato, sollecito e maturo ingegno; uomo, che non è inferiore a nessuno astronomo ... und De immenso et innumerabilibus, lib. III, cap. IX, De lumine Nicolai Copernici (Opera latine conscripta, Le Monier 1879, vol. I, pars I, p. 380 f.):

Heic ego te appello, veneranda praedite mente,
Ingenium cujus, obscuri infamia secli
Non tetigit, et vox non est suppressa strepenti
Murmure stultorum, generose Copernice, cujus
Pulsarunt nostram teneros monumenta per annos
Mentem, cum sensu ac ratione aliena putarem
Quae manibus nunc attrecto, teneoque reperta.

Dazu der Kommentar Bruno's: Mirum, o Copernice, ut e tanta nostri seculi caecitate quando omnis philosophiae lux cum ea quae aliarum quoque rerum inde consequentium est, extincta jacet, emergere potueris; ut ea quae suppressiore voce proxime praecedente aetate in libro De docta ignorantia Nicolaus Cusanus enunciaret, aliquanto proferres audacius ...

[36] Johann Kepler, De stella nova Serpentarii, cap. XXI (Opera omnia, hg. v. Ch. Frisch vol. II p. 688): Itaque defendit illam [immensitatem] infelix ille Jordanus Brunus: nec obscure asseruit

Digitized by Google

specie dubitantis et Guilielmus Gilbertus libro de Magnete, cetera praeclarissimo, religiosum tamen affectum eo demonstravit, quod existimaret, non alia re rectius intelligi infinitam Dei potentiam, quam si infinitum mole conderet mundum. Sed Brunus ita infinitum facit mundum, ut quod sunt stellae fixae, tot mundos; et hanc nostram regionem mobilium unum ex innumerabilibus mundis faciat, nulla fere nota a ceteris circumpositis distinctam: adeoque si quis in stella Canis esset ... ei faciem eandem mundi inde esse apparituram, quae nobis hinc apparet ex nostro mundo fixas spectantibus [man vgl. Nicolaus de Cusa, S. 99 f. dieses Buches] ... Quae sola cogitatio nescio quid horroris occulti prae se fert; dum errare sese quis deprehendit in hoc immenso, cuius termini, cuius medium ideoque et certa loca negantur ... Certe equidem vaganti per illud infinitum bene non est. — Jonas Cohn, Geschichte des Unendlichkeitsproblems im abendländischen Denken bis Kant, 1896, S. 110.

[37] Walter Pater, The Renaissance, Piro della Mirandola (The Works, vol. I, p. 41/2).

[38] Dagobert Frey, Ein unbekannter Entwurf Giulianos da Sangallo für die Peterskirche in Rom, Miscelanea Francesco Ehrle II, p. 432 f.

[39] Paul Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, 1914, S. 39.

[40] P. Frankl, a. a. O. S. 59. — A. E. Brinckmann, Die Baukunst des 17. u. 18. Jhs., S. 75.

[41] Lionardo da Vinci, Codex Atlanticus: 37 r—a, 114 v—a, *205 v—a*, *265 v—a*, 271 v—d, 349 v—b, 362 r—b, *362 v—b*, 382 r. Charles Ravaisson-Mollien, Les Manuscrits de Léonard de Vinci, Les Mscr. B et D (1883) 4 v, 12 r, *17 v*, *18 r*, *18 v*, *19 r*, 21 r, *21 v*, *22 r*, *24 r*, *25 v*, 30 r, 34 v, *39 v*, *56 v*. (Die kursiv gesetzten Foliozahlen bezeichnen die besonders charakteristischen Beispiele.)

[42] Georg Gronau, Correggio (Klassiker d. Kunst), S. 59, 99 u. 100.

[43] Vasari, a. a. O. Ed. Le Monier, XII, 232. — Dagobert Frey, Michelangelo-Studien (1920), S. 39. — Vgl. auch das Projekt einer Stiegenanlage vom Quirinal auf die Piazza di S. Marco, René Ancel, Le Vatican sous Paul IV, in der Revue Bénédictine XXV (1908), p. 70, Anm. 2, und D. Frey, a. a. O. S. 39 f.

[44] Ottavio Bertotti Scamozzi, Le Fabriche e i disegni di Andrea Palladio, 1786, Tomo IV, Tav. I, II, III; V, VI, VII.

[45] Alois Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom, 1908, S. 49. — G. Gronau, a. a O. S. 132.

[46] Ignatius de Loyola, Exercitia spiritualia, II. Hebdomada Contemplatio II. De nativitate: Punctum primum est aspectus personarum, ut virginis deiparae et Joseph conjugis, cum famula et Christi Domini, ut infantis nunc primum nati: inter quos me adesse fingam, tanquam pauperculum et servulum indignum, eos spectantem, contemplantem et eorum utcumque necessitatibus cum reverentia maxima famulantem. Ac inde quid ad me redire emolumenti ex tali spectaculo possit, dispiciam. — Über das Grundsätzliche vgl. I. Hebdomada I. exercitium: Primum praeludium est ratio quaedam componendi loci. Pro quo notandum est, quod in quamvis meditatione sive contemplatione de re corporea, ut puta de Christo, effigendus erit nobis secundum visionem quandam imaginariam locus corporeus, id quod contemplamur repraesentans, veluti templum aut mons, in quo reperiamus Christum Jesum vel Mariam virginem et caetera, quae spectant ad contemplationis nostrae argumentum ...

Secundum erit praeludium, ut a Domino id postulem, quod exopto juxta propositae contemplationis argumentum, nimirum si de Christi resurrectione fuerit meditandum, petenda erit laetitia, qua gaudenti Christo congaudeam ...

Es soll also Vorstellung und Gefühlsleben durch das Sich-hinein-Versetzen in die Situation gesteigert werden. Ich habe mir Christum vor mir am Kreuze vorzustellen (coram me in cruce fixum) und mit ihm Zwiesprache zu pflegen wie ein Freund zum Freund, wie ein Diener zum Herrn.

Digitized by Google

Anm. 3. Kap.

Die Gefühle sind bis zu spontanen Ausrufen zu steigern (II. exerc.: in exclamationem prorumpere ex commotione affectus vehementi . . .). Alle Sinne werden zur Verlebedigung der Phantasievorstellungen herangezogen. Ein großartiges barockes Bild bietet das V. Exerc., das der Betrachtung der Hölle gewidmet ist: Prius praeludium hic habet compositionem loci subjecta oculis imaginationis inferni longitudine, latitudine ac profunditate. [Also eine Raumvorstellung nach den drei Dimensionen! — Dies wiederholt sich in den Exerzitien mehrfach.]

Punctum primum est s p e c t a r e per imaginationem vasta infernorum incendia . . .

Secundum a u d i r e imaginarie planctus, ejulatus, vociferationes atque blasphemias in Christum et sanctos ejus illinc erumpentes.

Tertium imaginario etiam olfactu famum, sulphur et sentinae cujusdam seu faecis atque putredinis graveolentiam p e r s e n t i r e.

Quartum g u s t a r e similiter res amarissimas ut lacrymas, rancorem conscientiae vermen.

Quintum t a n g e r e quodammodo ignes illos, quorum tactu animae ipsae amburuntur.

[47] Michel de Montaigne, Essais, hg. v. Fortunat Strowski durch die Comm. des Archives Municipales, Bordeaux 1909, II, p. 156 (Livre II, Chap. XII): Qui luy a persuadé que ce branle admirable de la voute celeste, la lumiere eternelle de ces flambeaux roulans si fierement sur sa teste, les mouuements espouuantables de cette mer infinie, soyent establis et se continuent tant de siecles pour sa commodité et pour son seruice? Est-il possible de rien imaginer si ridicule que cette miserable et chetiue creature, qui n'est pas seulement maistresse de soy, exposé aux offences de toutes choses, se die maistresse et emperiere de l'univers, duquel il n'est pas en sa puissance de cognoistre la moindre partie, tant s'en faut de la commander? Et ce privilege qu'il s'attribue d'estre seul en ce grand bastiment, qui ayt la suffisance d'en recognoistre la beauté et les pieces, seul qui en puisse rendre graces à l'architecte et tenir conte de la recepte et mise du monde, qui luy a seelé ce priuilege? — Man vgl. wie der Südländer mit seinen körperhaften, anthropomorph-animalischen Vorstellung den gleichen Gedanken der Nichtigkeit des Menschen in bezug auf die Welt als Einheit und Totalität faßt, bei Tomaso Campanella: Sonettodel mondo e sue parti (Opere scelte, hg. v. Al. d'Ancona, 1854, vol. I, p. 23):

Il mondo è un animal grande e perfetto,
Statua di Dio, che Dio lauda e similia:
Noi siam vermi imperfetti e vil famiglia,
Ch' intra il suo ventre abbiam vita e ricetto.
— — — — — — — — — — — — —
Superba gente meco alzate gli occhi,
E misurate quanto ogn' ente vale:
Quinci imparate, che parte a voi tocchi.

[48] Die Abbildungen der im folgenden besprochenen Bilder sind zu finden bei Erich von der Bercken u. Aug. L. Mayer, Jacopo Tintoretto, oder Henry Thode, Tintoretto (Künstler-Monographien).

[49] Friedrich Winkler, Studien zur Gesch. d. Niederländ. Miniaturmalerei des XV. und XVI. Jhs., im Jb. d. Kh. Samml. d. Kaiserhauses, XXXII (1915), S. 293.

[50] Taddeo Gaddi, Tempelgang Mariae, Florenz, S. Croce, abgeb. Vitzthum-Volbach, Die Malerei u. Plastik des Mittelalters in Italien (Hdb. d. Kunstw.), Abb. 234. — Vgl. dazu die Zeichn. von Taddeo Gaddi im Louvre 758, abgeb. Bernh. Berenson, The Drawings of the florentine painters, vol. I, pl. 1.

[51] Wie sich in der Spätgotik eine Pseudoperspektive aus dem qualitativen Raumgefühl entwickelt hat (vgl. S. 78 f.), so ist im Norden auch unmittelbar aus der simultanen Vorstellung eine Auffassung des Naturraumes erwachsen, die sich vorerst von der quantitativ-geometrischen Raum-

Digitized by Google

konstruktion des Süden unabhängig entwickelt. (Livre d'heures du Duc de Berry in Chantilly u. Turiner Stundenbuch.)

[52] Hans Jantzen, Das niederländische Architekturbild, 1910.

[53] Auch bei der Landschaft können wir, ähnlich wie beim architektonischen Bildraum, beobachten, wie das Problem, einerseits die Figuren zur landschaftlichen Umgebung in ein richtiges Größenverhältnis zu bringen, andererseits den umfassenden Freiraum bildhaft auszudrücken, zum Raumausschnitt führt. So entwickelt sich neben der weiträumigen Landschaft mit Fernblicken und reichen Details als „Weltbild", in dem die Figuren zur kleinlichen Staffage degradiert werden (Hieronymus Bosch, Joachim Patinir), das großfigurige Landschaftsbild. Das erste charakteristische Beispiel ist das Liebespaar im Kornfeld (Juda und Thamar?) des Braunschweiger Monogrammisten (Braunschweig, Museum; vgl. L. Baldaß, Die niederländische Landschaftsmalerei von Patinir bis Brueghel, im Jb. d. Kunstsamml. d. allerh. Kaiserhauses XXXIV, 1918, S. 137, Fig. 23). Man beachte, wie das Buschwerk und das Kornfeld zu den Figuren in ein perspektivisch richtiges Verhältnis gebracht ist und daher die Figuren wirklich in der Landschaft drinnen stehen und die Landschaft nicht nur einen Prospekt hinter den Figuren bildet; wie die Bäume durchwegs vom oberen Bildrand abgeschnitten werden und infolge des hohen Horizontes, der wiederum den Figuren entspricht, nur wenig Himmel zu sehen ist. Die Bildfläche ist gewissermaßen mit Landschaft erfüllt, die über die Bildränder hinauszuquellen scheint. Dieser Bildtypus ist vor allem für Pieter Brueghel charakteristisch; vgl. z. B. den Vogeldieb (Wien, Gemäldegalerie), die Bosheit der Welt (Neapel, Museo Nationale), den Bienenzüchter, Federzeichn. (Berlin, Kupferstichkabinett).

[54] S. Bonaventura, Vita S. Francisci Assisiatis cap. V, 5—12 (hg. v. J. J. v. d. Burg, 1849, S. 359—363). Consideratione quoque primae originis omnium abundantiori pietate repletus creaturas quantumlibet parvas fratris vel sororis appellabat nominibus pro eo, quod sciebat eas unum secum habere principium (S. 359).

[55] Franz von Assisi, Cantico de le creature or de lo Frate Sole, Opera omnia, hg. v. J. J. v. d. Burg, S. 150 f.

[56] Agrippa von Nettesheim, De occulta philosophia II, 60; Opera, Lugduni I, 303.

[57] R. Julius Hartmann, Theophrast von Hohenheim 1904, S. 86 (Labyrinthus medicorum I 272). — Vgl. auch E. Cassirer, Das Erkenntnisproblem, I. S. 200 f.

[58] R. J. Hartmann, a. a. O. S. 91, (Große Wundarzney, S. 2 f.)

[59] Max Dvořák, Pieter Brueghel der Ältere, in Kunstgeschichte als Geistesgeschichte (posthum 1924), S. 219 f.

[60] Carel van Mander, Schilder-Boeck, hg. v. Hanns Floerke, I, 248: Hy was oock d'eerste die de Landtschappen op een beter manier begon te maecken, met meer veranderinghen, op de nieuw Italiaensche oft Antijcksche wijse, en vas wonder versierigh en vondigh in't ordineren oft by een voeghen.

[61] Max Dvořák, a. a. O. S. 238.

[62] Axel L. Romdahl, Pieter Brueghel d. Ä. und sein Kunstschaffen, im Jb. d. Kh. Samml. d. Kaiserhauses, XXV (1905), S. 90. — Bastelaer 202.

[63] A. L. Romdahl, a. a. O. S. 143. Das Bild ist signiert: P. Brueghel 1630. Es befand sich wahrsch. in der Samml. Kaiser Rudolfs in Prag und kam später in den Besitz der Königin Christine von Schweden. Die hohe Qualität des Bildes veranlaßte Prof. Andreas Lindblom, die folgende Theorie aufzustellen: Es wäre ein von P. Brueghel d. Ält. nicht vollendetes Bild, das von seinem Sohne im Jahre 1630 vollendet und signiert worden sei. (Mitteil. des Kunsthistor. Inst. d. Universität in Stockholm.) — Vgl. die ähnliche Komposition bei dem „Fliehenden Hirten" in Philadelphia Samml. Johnson (zwischen 1566—69), abgeb. bei W. Hausenstein, Der Bauern-Brueghel, Abb. 59

Digitized by Google

Anm. 3. Kap.

[64] M. de Montaigne, Les Essais, Ed. de la Comm. des Archives Municipales de Bordeaux, I, p. 204 (I. cap. XXVI): A qui il gresle sur la teste, tout l'hemisphere semble estre en tempeste et orage. . . . Nous somes insensiblement tous en cette errur: errure de grande suite et praeiudice. Mais qui se presente, c o m m e d a n s u n t a b l e a u, cette grande image de nostre mere nature en son entiere mageste; qui lit en son visage une si generale et constante varieté; qui se remarque la dedans, et non soy, mais tout un royaume, comme un traict d'une pointe tres-delicate: celuy-là seul estime les choses selon leur iuste grandeur.

Le grand monde, que les uns multiplient encore comme especes soubs un genre, c'est le miroüer où il nous faut regarder pour nous connoistre de bon biais.

Anm. 4. Kap.

4. Kapitel

[1] Fritz Saxl, Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen, im Wiener Jahrb. f. Kunstgesch. II (1923), S. 77 f. (Griechisches und Orientalisches in Kulturbildern hellenistischer Mysterienreligionen und des Christentums.)

[2] Vgl. z. B. den Sarkophag aus Arles, abgeb. in O. Wulff, Altchr. u. byzant. Kunst (Handb. d. Kunstw.), Abb. 89, und den Sarkophag im Lateran-Museum, ebendort Abb. 90. Das Weinwunder von Kana wird durch vier Amphoren, die vor Christo stehen, angedeutet, die Ansage der Verleugnung Petri durch den Hahn; bei der Heilung des Gichtbrüchigen wird dieser als kleine Nebenfigur dargestellt. — Karl Künstle, Ikonographie der christl. Kunst I (1928), S. 17.

[3] F. Saxl, a. a. O. S. 64 f. (Der Dialog als Thema der christl. Kunst.)

[4] G. Swarzenski, a. a. O. I, S. 97, Taf. XIII, Abb. 31.

[5] Henry Martin, La miniature française du XIII[e] au XV[e] siècle, 1923, pl. 46, Fig. LXIII.

[6] Henry Martin, a. a. O. Farbtafel 2.

[7] Antiphonar von St. Peter in Salzburg, G. Swarzenski. a. a. O. II. Taf. XCVIII.

[8] Henry Martin, a. a. O. pl. 12, Fig. XV.

[9] Psalterium aureum von St. Gallen, hg. v. R. Rahn 1898, Taf. XIII. — Beatus super Apocalypsum (c. 894), abgeb. in Henry Yotes Thompson, Illustrations of one hundred Manuscr. in the library of H. Y. Th., vol. III, pl. XIV.

[10] Die Bamberger Apokalypse, hg. v. H. Wölfflin, Taf. 42.

[11] Antiphonar von St. Peter in Salzburg, hg. v. K. Lind 1870, Taf. XXIII, auch abgeb. bei G. Swarzenski, a. a. O. II, Taf. CI 344.

[12] Psalterium d. hl. Elisabeth in Cividale (nach 1216), hg. v. H. Swoboda, Taf. IX (Schnitter), ähnlich der Drescher auf Taf. X und der Sämann auf Taf. XI.

[13] Gebhardsbibel in Admont, Paul Buberl, Die illuminierten Handschr. in Steiermark S. 27, Taf. IX.

[14] E. Lüthgen, Antike und Mittelalter, i. d. Festschr. z. 60. Geburtst. v. P. Clemen 1926, S. 226 f.

[15] A. Warburg, Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance, Vortrag im Kunsthist. Inst. in Florenz 1914; Ref. v. W. R. B(iehl) in der Kunstchronik, N. F., 25. Jg. S. 491 — Fr. Saxl, Rinascimento dell' anntichità, im Rep. f. Kunstw., XLIII (1922), S. 220.

[16] Karl v. Amira, Die Handgebärden in den Bilderhandschr. des Sachsenspiegels, in den Abh. d. philos.-philol. Kl. d. kgl. Bayr. Akad. d. Wissensch. Bd. XXIII 1. Abt. 1905, S. 161, 179, 180.

[17] Lucas van Leyden, B. 14, Lamech spannt den Bogen, um auf den schlafenden Kain zu schießen; ein Knabe sieht auf Lamech und weist mit dem Finger auf Kain und erklärt so die Zweckursache des Bogenspannens. — Redegesten ähnlich dem Aufzählen B. 19 (Josef erzählt seinem Vater und Brüdern seinen Traum), B. 22, 23 (Josefslegende). — Bezeichnung des Gegenstandes

Digitized by Google

eines Gespräches durch Hinweisen, während der Blick auf den Angesprochenen gerichtet ist: B. 19 (Gespräch der Brüder untereinander), B. 21 (Gespräch zweier Begleitpersonen Potiphars), B. 31 (Esther und Ahasver, Gespräch der Zuschauer), B. 71 (Ecce homo, Vater mit seinem Sohne im Gespräch).

[18] Heinrich Aldegrever, B. 14 (Loth empfängt die Engel, lebhafte Redegesten), 23 (Ammon erklärt Jonodab seine Liebe zu Thamar, ebenso). — Vgl. auch Georg Pencz B. 13, 16. — Vgl. auch Albrecht Dürer, Christus unter den Schriftgelehrten, Rom, Galerie Barberini: Redegestus im Zentrum der Komposition wie ein verschlungener Knoten.

[19] Vgl. z. B. Hours of Jeanne II Queen of Navarre in der Bibl. Henry Yates Thompson (c.1342), vol. I, pl. XI—XXV.

[20] Bible glosée begonnen im Auftrag König Johanns 1356, abgeb. in L. Delisle, Recherches sur la librairie de Charles V. pl. XXVI; vgl. auch den Psalter Ludwigs des Heiligen, Paris Bibl. Nat. ms. lat. 10525, abgeb. in L. Delisle, Notice de douze livres royaux du XIII[e] et du XIV[e] siècle, 1902, pl. IX.

[21] E. Bacha, Les trés belles miniatures de la Bibl. Royale de Belgique, 1913 pl. XXIII. Das Thema ist der bekannten Novelle Boccaccios entnommen (10. Tag, 10. Gesch.).

[22] Leon Batt. Alberti, Della Pittura (H. Janitschek, L. B. Alberti's kleinere kunsttheor. Schriften, 1877) S. 125: Qualunque cosa si muove da luogo puo fare sette vie: in su, uno; in giu, l'altro; in destra il terzo; in sinistra, il quarto; colà lunge movendosi di qui o di là movendo in quà; et settimo andando atorno. Questi adunque tutti i movimenti desidero io essere in pictura; sianvi corpi alcuni quali si porgano verso di noi, alchuni si porgano in quà verso et in là, et d'uno medesimo alcune parti si dimonstrino ad chi guarda, alcune si retriano, alcune stieno alte et alcune basse. Es handelt sich also Alberti um Anweisungen für die Anordnung der Figuren im Bildraum in ihrer relativen Stellung zum Beschauer. Es ist bezeichnend, daß Alberti im folgenden bei Besprechung der Körperstellung allein vom statisch-mechanischen Problem ausgeht und nur statische Gleichgewichtslagen beschreibt.

[23] Lionardo da Vinci, Malerbuch, I. S. 320, n. 304: Li Moti de gli animali sono di due spetie, cioè, moto lochale e moto actionale. il moto lochale è, quando l'animale si moue da locho à locho, e'l moto actionale è 'l moto, che fa l'animale in se medesimo senza mutatione di locho.

[24] Lionardo da Vinci, Malerbuch, I. S. 320 n. 304: . . . perche il moto actionale fatto dal uomo nel remare non si mista col lochale mediante il moto dal huomo, ma mediante il moto della barcha.

[25] Lionardo da Vinci, Malerbuch, I. 360 n. 355, S. 302 n. 281, S. 292 n. 269.

[26] Lionardo da Vinci, Malerbuch, I. S. 330, n. 317: Il moto è creato dalla destruttione del bilicho, cioè della equalita; inperoche nesuna cosa per se si moue, che non escha del suo bilicho, e quella si fa piu uelloce, che piu si rimoue dal predetto suo bilicho.

[27] Lionardo da Vinci, Malerbuch, I. S. 422, n. 435: Il corpo, che per se si moue, sara tanto piu ueloce, quanto il centro della sua grauita è piu distante dal centro del suo sostentaculo.

[28] Lionardo da Vinci, Malerbuch, I. S. 326, n. 311: Die Emendierung des Textes durch Ludwig ist zweifellos zutreffend.

[29] Lionardo da Vinci, Malerbuch, I. 354, n. 349.

[30] Lionardo da Vinci, Malerbuch, I. S. 332, n. 320: In quanto alla comodita d'esse membra, hauerai à considerare, che quando tu uoi figurare uno, che per qualch' acidente s'habbi da uoltar' in dietro ò per canto, che tu non facci mouere li piedi e tutte le membra in quella parte, doue uolta la testa, n'anzi, farai operare con partire esso suolgimento in quatro gionture, cioè, quella del piede, e del ginocchio, e fianco, e collo. e s' e'possera sulla gamba destra, farai il ginocchio della sinistra piegare in dentro, et il suo piede sia elleuat' alquanto di fuori; e la spalla sinistra sia alquanto piu bassa ch'lla destra; e la nucha si scontri à quel medesimo locho, dou' è uolta la

Digitized by Google

noce di fori del pie sinistro; e la spalla sinistra sopra la punta del piè destro per pendicular' linea e sempre usa le figure, che, dou' è uolta la testa, e non ui si uolga il petto; che la natura per nostra comodità ci a fatto 'l collo, che con facilita po servire à diuerse bande, uolendo l'occhio uoltarsi in uarij siti, et à questo medesimo sono in parte ubbidienti l'altre gionture.

[31] Lionardo da Vinci, Malerbuch, I. S. 392 n. 402: Imposibil è, ch'alcuna memoria possa riseruare tutti gli aspetti è mutattione d'alcuno membro di qualunqu' animale si sia. Questo caso esemplificaremo co' la dimostratione d'una mano .... et in ogni parte di moto uaria l'aspetto e figura della mano nel suo uedere, e cosi farà, mouendosi in tutto 'l cerchio. et il simile farà la mano, che s'inalza nel suo moto, cioè, passerà per ispattio, ch' è quantita. (Ludwig ergänzt „continua".)

[32] Josef Meder, Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung, 1919, S. 554 f.

[33] E. Panofski, Die Michelangelo-Literatur seit 1914, im Jahrb. f. Kunstgeschichte, Wien 1923, S. 35.

[34] Abgeb. bei Herm. Voss, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, 1920, I. Abb. 25.

[35] Giov. Paolo Lomazzo, Trattato del' arte de la pittura, 1584, lib. VI, cap. IV, p. 296; cioè, che in tutti gli atti che la figura pùo fare sempre si veggano i ravolgimenti de' corpi fatti in modo, che da la parte destra il braccio sempre spunti in fuori, o in qualunque attitudine ti paia di collocarlo, et l'altra parte del corpo si perda, et il braccio manco serva ad esso destro, et cosi la gamba sinistra venga in fuori, et l'altra si perda: il medesimo haverai d'osservare volendo per il contrario far che'l braccio sinistro spunti egli più in fuori. Di più tutti i moti sopradetti con quanto altri si possono fare, vogliano sempre rappresentarsi in modo che'l corpo habbi del serpentinato, à laqual cosa la natura facilmente si dispone. Oltre che è sempre stato usata da gl'antichi, et da' migliori moderni.

[36] G. P. Lomazzo, a. a. O., lib. I, cap. 1, p. 22-3: Dicesi adunque che Michel Angelo diede una volta questo avertimento à Marco da Siena, pittore suo discepolo, che dovesse sempre fare la figura piramidale, serpentinata, et moltiplicata per uno doi e trè. Et in questo precetto parmi che consista tutto il secreto de la pittura. ... E per rappresentare questo moto non vi è forma più accommodata, che quella de la fiamma del foco ... Si che quando la figura haverà questa forma sarà bellissima. (Lomazzo führt nun aus, daß die pyramidale Form entweder mit der Spitze nach oben oder nach unten angewandt werden kann und gibt hiezu genaue Anweisungen für die Skurzierung. Abermals wird der Terminus serpentinata auf Michelangelo zurückgeführt.) ... hà il pittore d'accompagnare questa forma pyramidale con la forma serpentinata, che rappresenta la tortuosità d'una serpe viva, quando camina, che è la propria forma de la fiamma del foco che ondeggia.

[37] Franz Wickhoff, Römische Kunst (Die Wiener Genesis), hg. v. M. Dvořák, S. 12 f.

[38] Antiphonar von St. Peter in Salzburg p. 629, hg. v. K. Lind 1870, Taf. XXXV (Nachzeichnung); Swarzenski II, Taf. CIII, Abb. 349; H. Tietze, Die illumin. Handschr. in Salzburg (Beschreibendes Verz. d. illumin. Handschr. in Österr. II), S. 32 (ohne Abb. d. betr. Min.).

[39] G. Leidinger, a. a. O. I. 48.

[40] Jean Fouquet, Heures de Maistre Estienne Chevalier, Ausg. 1866. — Vgl. auch die Fresken in der Schloßkapelle von Hocheppan (zwischen 1131 u. 1180): Der Traum der hl. drei Könige (J. Garber, Die romanischen Wandgemälde Tirols, 1928, S. 67, Abb. 40). Während im Bett zwei Könige noch schlafen, denen ein Engel die Botschaft bringt, nicht zu Herodes zurückzukehren, reitet der dritte bereits aus. So sind Ursache und Wirkung in einem Bilde zusammengefaßt Es ist bezeichnend, daß dabei die Einheit der drei Könige zerlegt, gleichsam zeitlich zerdehnt wird, so daß auch hier dasselbe (kollektive) Subjekt in zwei Phasen der Handlung erscheint.

[41] Wien, Nat.-Bibl. Cod. 387 (c. 820), ähnl. in München, CLM 210, abgeb. bei G. Swarzenski, a. a. O. II. Taf. VIII, Abb. 20 u. 21.

Digitized by Google

[43] G. Leidinger, Das sog. Evangeliar Kaiser Ottos III., Taf. 35.

[43] G. Leidinger, a. a. O., Taf. 27.

[44] Frank Rede Fowke, The Bayeux Tapestry, p. 83.

[45] Abgeb. in E. Heiderich, Alt-Niederländische Malerei, 1910, Abb. 28.

[46] Abgeb. in E. Heiderich, a. a. O. Abb. 82. — Vgl. auch Aldegrever B. 32 (Geschichte der Susanna). Die beiden Alten vor dem Richter: Daniel erklärt seine Argumente, der Richter fällt den Urteilsspruch, der eine Alte bittet um Gnade, der zweite wird bereits mit gebundenen Händen abgeführt.

[47] Abgeb. in Max Dvořák, Das Rätsel der Brüder von Eyck, im Jb. d. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, XXIV (1903), S. 285.

[48] Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, hg. v. Godeh. Schäfer 1855, S. 110.

[49] Adolf Goldschmidt, Die deutschen Bronzetüren des frühen Mittelalters, I, 1926, Taf. XXXVI.

[50] Frieda Schottmüller, Donatello. Ein Beitrag zum Verständnis seiner künstl. Tat., 1904, S. 53. — M. Dvořák, Geschichte der ital. Kunst (posthum 1927), S. 121. — Für das mittelalterliche Schema vgl. z. B. die Darstellung in Bibl. Vat. Cod. Vat. Lat. 12.958 (Pietro Toesca, Miniature Romane dei sec. XI e XII, Bibbie miniate, in der Revista del R. Istituto d'Archeologia e storia dell' arte, I (1929), p. 76) aus dem XII. Jh.: Judith hält mit der Linken das bereits abgehauene Haupt und schwingt mit der Rechten das Schwert.

[51] Vgl. S. 97 f.

[52] Abgeb. in Paul Schubring, Die ital. Plastik des Quattrocento (Hdb. d. Kunstw.), S. 137.

[53] Lionardo da Vinci, Malerbuch, S. 220, n. 188: Li componimenti delle istorie depinte debbone mouere li risguardatori e contemplatori di qualle à quello medesimo effetto, che è quello, per il quale tale istoria è figurata. cioè, se quella istoria rapressenta terrore, paura o'fuga, oueramente dolore, pianto ellamentatione, o'piaccere, gaudio e riso e simili accidenti, ch'elle menti d'essi consideratori mouino le membra con atti che paiano, ch'essi sieno congionti al medesimo caso, di che esse istorie figurate sonno rapresentatrici. e se cosi non fano, l'ingegnio di tale operatore è uano.

[54] Abgeb. in Richard Hamann, Die Frührenaissance d. ital. Malerei, 1909, Abb. 54.

[55] Wolf Huber, Kunsthist. Mus., Gemäldegal. Nr. 1417; abgeb. bei Curt Glaser, Zwei Jahrh. deutscher Malerei, 1916, Abb. 230.

[56] Abgeb. in Georg Gf. Vitzthum u. W. F. Volbach, Die Malerei u. Plastik des Mittelalters in Italien (Hdb. d. Kunstw.) Abb. 233.

[57] Abb. in R. Hamann, a. a. O., Abb. 61.

[58] Otto Hoerth, Das Abendmahl des Lionardo da Vinci, kunstgesch. Monographien VIII, 1907. — Fra Luca Pacioli, De divina proportione, 1509, Ed. Winterberg, Eitelberger-Ilg, Quellenschriften, N. F. II. 1889.

[59] J. Strzygowski, Leonardos Abendmahl und Goethes Deutung. Im Goethe-Jahrbuch, Bd. 17 (1896), S. 138 f.

[60] Goethe, Joseph Bossi, Über Lionardo da Vinci's Abendmahl zu Mailand, Ausg. Cotta, 1895, Bd. 30, S. 178.

[61] Vgl. dazu Lionardo da Vinci, Malerbuch, S. 338, n. 328: Tutti li circonstanti di qualunche caso degno d'esser notato stano con diuersi atti ad miratiui à considerare esso atto, com' è, quando la giustitia punisce li mal fattori; et se'l caso è di cosa diuota, tutti li circonstanti dirizzino li lor occhi con diuersi atti di diuottione à esso caso, com' è il mostrare l'ostia nel sacrifficio et simili . . .

[62] Die gleiche Wahl eines Augenblickes von dramatischer Spannung als Thema zeigen die Kartons Lionardos und Michelangelos, die sie 1503 im Auftrage der Signoria von Florenz für den großen Saal im Palazzo Vecchio entwarfen, der Kampf um die Fahne in der Schlacht von Anghiari

Digitized by Google

und die vom Feinde überraschten badenden Soldaten in der Cascinen-Schlacht. Man hat oft darauf hingewiesen, daß es Michelangelo bei diesen fast trivialen Szenen (Dvořák) vor allem um die Darstellung nackter Körper zu tun war. Wesentlicher scheint mir dabei das Problem, die erregende Wirkung eines Ereignisses auf eine größere Anzahl von Menschen in ihrer Simultaneität darzustellen.

[63] Abgeb. bei E. v. d. Berken u. Aug. L. Mayer, Jac. Tintoretto, Fig. 82, das weiter unten bespr. Abendmahlbild in S. Giorgio maggiore Fig. 199 oder bei H. Thode, Tintoretto (Künstler-Monogr.) Fig. 88 u. Fig. 109.

[64] Albertina, Fläm. Schule, XVI, Bd. 1, n. 18 (8782).

[65] Heinrich Wichsmann, Ein verschollener Rembrandt, in der Festschrift für A. Goldschmidt 1923, S. 102. — Zur Entwicklung der Bewegung von einer bestimmten „redenden" Ausdrucksgeste zu einem momentanen Gesichtsausdruck vgl. die drei Fassungen der Szene in Emaus, von 1648 im Louvre (Rosenberg 294), in Kopenhagen und c. 1661 im Louvre (Rosenberg 463).

[66] Man hat wegen des Fehlens des Goldregens an der Benennung des Bildes als Danae gezweifelt. Aber auch, wenn das Bild Dalila darstellt, wie Willi Drost annimmt (Barockmalerei in d. german. Ländern, Hdb. d. Kunstw. S. 159), gilt doch das gleiche: die nahende Person wird mit Absicht unsichtbar gelassen und gerade durch die Leere die Spannung gesteigert.

[67] Lippmann-Hofstede de Groot, 2. Folge, 47. — Vgl. die Korrektur Rembrandts auf einer Schülerzeichnung von Constantyn van Renesse, Verkündigung Maria, welche die genrehafte Szene durch den von Rembrandt gezeichneten überlebensgroßen Engel ins Visionäre steigert (G. Falk, Über einige von Rembrandt übergangene Schülerzeichnungen, im Jb. d. preuß. Kunstsamml. 1924, S. 191).

[68] Richmond, Sammlung Sir Fredrick Cook, abgeb. bei Adolf Rosenberg, Rembrandt (Klassiker d. Kunst), S. 297. (Dresden, Samml. Friedrich August II.)

[69] Dagobert Frey, Bramante's St. Peter-Plan und seine Apokryphen, S. 80, 81.

[70] Sebastiano Serlio, Sette libri d'architettura. lib. IV fol. 65 v.

[71] Dagobert Frey, a. a. O. 81.

[72] Dagobert Frey, Michelangelo, in der Bibl. d'arte illustrata.

[73] Dagobert Frey, Beiträge zur römischen Barockarchitektur, im Wiener Jb. f. Kunstgesch., III (XVII) 1924, 3. Kap. Klassizismus u. Romantik bei Borromini, S. 99 f.

[74] E. Cassirer, Das Erkenntnisproblem I, S. 265 f.

[75] Kepler, Brief an Joachim Tanck vom 12. Mai 1608 (Opera omnia hg. v. Ch. Frisch 1857, tom I p. 378): Nihil enim probatur symbolis, nihil abstrusi eruitur in naturali philosophia per symbolas geometricas, tantum ante nota accommodantur, nisi certis rationibus evincatur, non tantum esse symbolica, sed esse descriptos connexionis rei utriusque modos et causas.

[76] Joh. Kepler, Astronomia nova, p. IV cap. 57 (Opera III, 397): Si ergo per sese officium faciunt virtutes magneticae, quid opus illis est mentis directoris? (p. 396): Primum enim mens ipsa nihil potest in corpore. Oportet igitur menti adjungere facultatem exsequendi sua munia in corpore planetae librando. Facultas illa aut animalis erit, aut naturalis et magnetica. Animalis esse non potest... Erit igitur magnetica facultas, hoc est naturalis consensus inter corpora planetae et Solis.

[77] E. Cassirer, a. a. O. I, S. 276. — Guilielmus Gilbertus, De mundo nostro sublunari philosophia nova. Amsterdam 1651 p. 61: At locus non operatur, nec dominatur in rerum natura, ut sistat corpora, aut moveat... Locus enim nec ens est, nec efficiens causa: ab ambientibus corporibus saepe vis influit in contentum. — p. 144 Sed nec locus in natura quicquam potest: locus nihil est, non existit, vim non habet; potestas omnis in corporibus ipsis. — Zum Gravitationsproblem vgl. (p. 63): Ridiculum est existimare, terrarum globum gravitatem habere, caeteros omnes globos minime ingravescere.

[78] Joh. Kepler, Brief vom 10. Februar 1605 (Opera II 84): Multus sum in causis phisicis indagandis. Scopus meus hic est, ut coelestem machinam dicam non esse instar divini animalis, sed

Digitized by Google

instar horologii (qui horologium credit animatum is gloriam artificis tribuit operi) ut in qua pene omnis motuum varietas ab una simplicissima vi magnetica corporali, ut in horologio motus omnes a simplicissimo pondere.

[79] Ernst Cassirer, Das Erkenntnisproblem I, S. 277.

[80] Curt Laßwitz, Geschichte der Atomistik. 1890.

[81] Gottfr. Wilh. Leibniz, Principes de la nature et de la grace, fondés en raison. (Opera philos. omnia, hg. v. J. E. Erdmann 1840, p. 714): La substance est un être capable d'action.

[82] Leibniz, La Monadologie, § 14, 15, 17, 19. — Principes de la nature et de la grace, fondés en raison. § 4 (a. a. O., p. 715). — Systeme nouveau de la nature § 11 (a. a. O. p. 126).

[83] Leibniz, Systeme nouveau de la nature, § 3 (a. a. O. p. 124).

[84] Leibniz, De primae philosophiae emendatione et de notione substantiae (a. a. O. p. 122): Cujus rei [notionis substantiae] ut aliquem gustum dem, dicam interim, notionem virium seu virtutis (quam Germani vocant Kraft, Galli la force), cui ego explicandae peculiarem Dynamices scientiam destinavi, plurimum lucis afferre ad veram notionem substantiae intelligendam. Vgl. auch Systeme nouveau de la nature, § 1 (a. a. O. p. 124) u. § 18 (a. a. O. p. 128).

[85] Leibniz, Systeme nouveau de la nature (a. a. O. p. 124): J'avois pénétré bien avant dans le pays des Scholastiques, lorsque les Mathématiques et les Auteurs modernes m'en firent sortir encore bien jeune. Leurs belles maniéres d'expliquer la Nature mécaniquement me charmérent, et je méprisois avec raison la méthode de ceux qui n'employent que de formes ou des facultés, dont on n'apprend rien. Mais depuis ayant tâché d'approfondir les principes mêmes de la Mécanique, pour rendre raison des loix de la Nature que l'expérience faisoit conncître, je m'aperçus que la seule considération d'une masse étendue ne suffissoit pas, et qu'il faloit employer encore la notion de la force, qui est très-intelligible, quoiqu'elle soit du ressort de la Métaphysique . . . Au commencement, lorsque je m'étois affranchi du joug d'Aristotele, j'avois donné dans le vide et dans les atomes, car c'est ce qui remplit le mieux l'imagination; mais en étant revenu, après bien des méditations je m'apperçus qu'il est impossible de trouver les principes d'une véritable unité dans la matiére seule, ou dans ce qui n'est que passif, puisque tout n'y est que collection ou amas de parties à l'infini . . . Donc pour trouver ces unités réelles je fus contraint de recourir à un atome formel, piusqu' un être matériel ne sauroit être en même tems matériel et parfaitement indivisible, ou doué d'une veritable unité. Il falut donc rappeller et comme réhabiliter les formes substantielles si décriées aujourd'hui . . . Je trouvai donc que leur nature consiste dans la force, et que de cela s'ensuit quelque chose d'analogique au sentiment et à l'appetit; et qu'ainsi il faloit les concevoir à l'imitation de la notion que nous avons des Ames.

[86] Leibniz, Considérations sur le principe de vie et sur les natures plastiques (a. a. O. p. 429): Il est vrai (selon mon systême) qu'il n'y a point de portion de la matière, où il n'y ait une infinité de corps organiques et animés; sous lesquels je comprends non seulement les animaux et les plantes, mais encore d'autres sortes peut-être, qui nous sont entiérement inconnuës.

[87] Leibniz, La Monadologie, § 67 (a. a. O. p. 710): Chaque portion de la matière peut être conçue comme un jardin plein de plantes, et comme un étang plein de poissons. Mais chaque rameau de la plante, chaque membre de l'animal, chaque goutte de ses humeurs est encore un tel jardin ou un tel étang. § 68. Et quoique la terre et l'air interceptés entre les plantes du jardin, ou l'eau interceptée entre les piossons de l'étang, ne soit point plante ni poisson, il en contiennent pourtant encore, mais le plus souvent d'une subtilité à nous imperceptible. § 69. Ainsi il n'y a rien d'inculte, de stérile, de mort dans l'univers . . . Vgl. auch Syst. nouv.

[88] Leibniz, Considérations sur le principe de vie (a. a. O. p. 429).

[89] Leibniz, De ipsa natura (a. a. O. p. 156).

[90] Melchior Neumayr, Erdgeschichte, 2. Aufl. neubearb. von V. Uhlig 1895, I. Bd. S. 16.

Digitized by Google

5. Kapitel

[1] Max Hauttmann, Der Wandel der Bildvorstellungen in der deutschen Dichtung und Kunst des romanischen Zeitalters, in der „Festschrift Heinrich Wölfflin. 1924", S. 66. Trotz der kritischen Bemerkung im Text muß hervorgehoben werden, daß der Aufsatz Hauttmanns den ersten systematischen Versuch darstellt, Gestaltsqualitäten in der bildenden Kunst und in der Dichtkunst in Hinblick auf die ihnen zugrundeliegende gemeinsame Vorstellung zu vergleichen. Die verdienstvollen ikonographischen Arbeiten von Emile Mâle (vor allem L'art religieux du 13me siècle und Revue de l'art 1907) und Paul Weber (Geistliche Schauspiele und kirchliche Kunst 1894) untersuchen dagegen den Einfluß der Dichtkunst auf die bildende Kunst. Friedrich von der Leyen (Deutsche Dichtung und bildende Kunst im Mittelalter, in den Abhandlungen zur deutschen Literaturgesch., Franz Muncker zum 60. Geburtstage 1916) gibt nur einen allgemeinen Überblick über die Beziehungen zwischen den Künsten und die sich daraus ergebenden Fragen.

[2] Paul Friedländer (Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius, 1912, Samml. wissenschaftl. Kommentare zu griechischen und römischen Schriftstellern VIII) hat an Beispielen der griechischen Epik den grundsätzlichen Wandel in der Beschreibung nachgewiesen. Für Homer löst sich das ruhende Bild „in Handlung auf, seine Figuren (auf dem Schilde des Achilles) bewegen sich, wie auf einer Wandelbühne, und er leiht ihnen Gedanken und Empfindungen ohne Rücksicht auf das, was körperliche Darstellung wiederzugeben vermag". Bei Hesiod ist die Sukzession schon „vollständig in die Ruhelage übergeführt, und dieser Wechsel findet Ausdruck in dem Ersatz der Homerischen Formel: und darauf machet er . . . durch die Hesiodische: und darauf war . . ." Noch einen Schritt weiter führt das hellenistisch-römische Epos, etwa das Argonautengedicht des Apollonios. Hier herrscht vollkommene Sachlichkeit in der Schilderung des zu beschreibenden Bildes. „Und zu dieser Sachlichkeit stimmt es auch, wenn fast alle Bewegung ausgeschlossen ist, die man nicht unmittelbar ablesen kann, und wenn die Figuren nicht sprechen und hören, sondern Phrixos, „so aussieht, als ob er in Wahrheit auf den Widder höre' und dieser, einem Sprechenden gleicht'". — Es handelt sich hier um eine ähnliche, auf der Vorstellungsweise beruhende Entwicklung von einer sukzessiven zu einer simultanen Darstellung innerhalb der antiken Epik, wie wir sie im Mittelalter und der Renaissance werden nachweisen können. Was Friedländer an der Analyse der Beschreibungen feststellt, läßt sich natürlich als allgemeines dichterisches Gestaltungsprinzip fassen. Der Hinweis auf die Arbeit Friedländers ist daher vom methodischen Standpunkt wichtig.

[3] Gaston Paris, Esquisse historique de la Littérature française au moyen âge, 1907, p. 96. — S. Singer, Mittelalter und Renaissance. Die Wiedergeburt des Epos und die Entwicklung des neueren Romans, 1910.

[4] Das Rolandslied (Oxforder Hdschr.) v. 3999 f.:

Si emperere n'i volsit aler mie:
„Deus!" dist li reis, „si penuse est ma vie!"
Pluret des oilz, sa barbe blanche tiret. —
Ci falt la geste que Turoldus declinet.

Die Übersetzung im Text ist von W. Hertz.

[5] Heinrich von Veldecke, Eneide, hg. von Otto Behaghel 1882, Vers 49—147.

[6] Ebendort, Vers 1827—1835.

[7] Ariost, Orlando furioso, Canto II, 30:

Ma perchè varie fila a varie tele
Uopo mi son, che tutte ordire intendo,
Lascio Rinaldo e l'agitata prua,
E torno a dir di Bradamante sua.

Digitized by Google

Die Übersetzung im Text ist von J. D. Gries.

Zu Ignatius von Loyola vgl. die Bekenntnisse, übers. v. Heinrich Böhmer (1902) nach den Acta sanctorum der Bolandisten, Bd. VII (Juli), p. 634—654, S. 16: Auf dem Ritt von Navarreta nach Monserrat begegnet der Heilige einem Mauren, mit dem er in einen Disput über die Jungfräulichkeit der heiligen Maria gerät. Ohne daß Ignatius den Mauren bekehren kann, verläßt ihn dieser. Ignatius überlegt, ob er die Schmach, die der Heide der Gottesmutter angetan, nicht rächen solle. Schwankend, was zu tun die Pflicht ihm gebiete, „beschloß Ignaz, des langen Hin- und Hererwägens müde, welches doch nicht zu einem bestimmten Ergebnis führte, die Zügel fahren zu lassen. Würde er dann an die Kreuzung gelangen und dort das Maultier den Weg einschlagen, der zu dem Aufenthaltsorte des Mauren führte, so sollte ihm das ein Zeichen sein, den Mann aufzusuchen und seinen Dolch spüren zu lassen. Sollte aber das Tier die Heerstraße weiterziehen, so sollte ihm das ein Wink sein, den Mauren ungeschoren zu lassen." Das letztere trat ein.

[8] Ariost, a. a. O., Canto IV, 50:

Lasciamlo andar, chè farà buon cammino;
E torniamo a Rinaldo paladino.

[9] Torquato Tasso, La Gerusalemme liberata, Canto II, 90. — Übersetzung wie bei den folgenden Tasso-Zitaten von Joh. Diederich Gries.

[10] Virgilius, Aeneidos Epitome, lib. I, 110:

. . . . . ast illam ter fluctus ibidem
Torquet agens circum, et rapidus vorat aequore vertex.
Apparent rari nantes in gurgite vasto,
Arma virum tabulaeque et Troia gaza per undas.

Die Übersetzung im Text ist von Joh. Heinrich Voss.

[11] Heinrich von Veldecke, a. a. O. Vers 196—199:

doe quam et alsô,
dat.der skepe ein versanc
ende dat volc erdranc
allet dat dar inne was.

[12] Virgil, a. a. O., lib. I, 178 f.:

Navem in conspectu nullam, tres litore cervos
Prospicit errantes: hos tota armenta sequuntur
A tergo, et longum per valles pascitur agmen.

[13] Virgil, a. a. O., lib. I, 522 f.:

Postquam prima quies epulis mensaeque remotae,
Crateras magnos statuunt et vina coronant.
Fit strepidus tectis, vocemque per ampla volutant
Atria; dependent lychni laquearibus aureis
Incensi; et noctem flammis funalia vincunt.

[14] Heinrich von Veldecke, a. a. O. Vers 902—905:

doe gienc die frouwe Dîdô
end der hêre Ênêas,
al dâ her lief was,
ensamen sitten an eine stat.

[15] Wolfram von Eschenbach, Parcival, hg. v. K. Bartsch, Deutsche Classiker d. Mittelalters, IX. Bd., 1. Buch, Vers 589 f., zitiert Vers 660 f.

[16] Ebendort, 1. Buch, Vers 962 f.

Digitized by Google

[17] Vgl. dazu Hauttmann, a. a. O. S. 70. — Diese „Puraldarstellung" in der Bildkunst wird besonders deutlich bei Wiederholung derselben Bildklischees; so wird der Begriff Tiere auf einer Miniatur mit der Darstellung des fünften Schöpfungstages durch vier gleiche, hintereinanderstehende lammartige Tiere versinnbildlicht. (Perugia, Bibl. Comunale, Cod. L 59. Spätes XII. Jh. — Pietro Toesca, Miniature romane dei secoli XI e XII, Bibbie miniate, in der Revista del R. Istituto d'Archeologia e storia dell' arte, I (1929), p. 82 f., Tav. XI.)

[18] Wolfram von Eschenbach, a. a. O., 2. Buch, Vers 752—755.

[19] Ebendort, 2. Buch, Vers 463.

[20] Ebendort, 2. Buch, Vers 501—504.

[21] Ebendort, 10. Buch, Vers 950—960. — Vgl. dazu Hauttmann, a. a. O. S. 68.

[22] Ebendort, 2. Buch, Vers 134 f.

[23] Ebendort, 1. Buch, Vers 472 f.

[24] Ebendort, 3. Buch, Vers 1369 f. — Vgl. dazu Hauttmann, a. a. O. S. 67.

[25] T. Tasso, a. a. O., Canto II, 45:

Poi verso il re si mosse; e lui tra via
Ella trovò, che incontro a lei venia.

[26] T. Tasso, a. a. O., Canto II, 80:

Qui tacque Alete: e il suo parlar seguiro
Con basso mormorar que' forti eroi;
E ben negli atti disdegnosi apriro
Quanto ciascun quella proposta annoi.
Il capitan rivolse gli occhi in giro
Tre volte e quattro, e mirò in fronte i suoi
E poi nel volto di colui gli affisse
Ch' attendea la risposta, e così disse:

[27] T. Tasso, a. a. O., Canto II, 96:

Era la notte, allor ch' alto riposo
Han l'onde e i venti, e parea muto il mondo:
Gli animai lassi, e quei che il mare ondoso,
O de' liquidi laghi alberga il fondo,
E chi si giace in tana, o in mandra ascoso,
E i pinti augelli, nell' oblio giocondo,
Sotto il silenzio de' secreti orrori,
Sopian gli affanni, e raddolciano i cori.

[28] T. Tasso, a. a. O., Canto I, 73:

Intanto il sol, che de' celesti campi
Va più sempre avanzando, e in alto ascende,
L'armi percote, e ne trae fiamme e lampi
Tremuli e chiari, onde le viste offende.
L'aria par di faville intorno avvampi,
E quasi d'altro incendio in forma splende.

[29] T. Tasso, a. a. O., Canto VI, 39—53; man beachte das Ausklingen der Kampfszene in dem Stimmungsbild der erregten Zuschauer (54).

[30] Ariost, a. a. O., Canto VI, 22:

Tra le purpuree rose e i bianchi gigli,
Che tepida aura freschi ognora serba,

Digitized by Google

Sicuri si vedean lepri e conigli,
E cervi con la fronte alta e superba.

[31] T. Tasso, a. a. O., Canto VII, 5:

Non si destò sin che garrir gli augelli
Non sentì lieti, e salutar gli albori,
E mormorar il fiume e gli arboscelli,
E con l'onda scherzar l'aura e co' fiori.

[32] T. Tasso, a. a. O., Canto VI, 94:

Pur s'avvengono in molti, e l'aria ombrosa
Veggion lucer di ferro in ogni parte;
Ma impedir lor viaggio alcun non osa,
E, cedendo il sentier, ne va in disparte.

[33] T. Tasso, a. a. O., Canto VI, 103:

Era la notte, e il suo stellato velo
Chiaro spiegava e senza nube alcuna;
E già spargea rai luminosi e gelo
di vive perle la sorgente luna.

— — — — — — — — — — — —

(106) Ella era in parte ove per dritto fiede
L'armi sue terse il bel raggio celeste;
Si che da lunge il lampo lor si vede
Col bel candor che le circonda e veste;
E la gran tigre nell' argento impressa
fiammeggia sì, ch' ognun direbbe: È dessa.

[34] Miguel de Cervantes Saavedra, El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, cap. VIII (Edición critica por Fr. Rod. Marin 1916, tom. I, p. 289): El decir esto, y el apretar la espada, y el cubrisse bien de su rodela, y el arremeter al Vizcaino, todo fué en un tempio, llevando determinación de aventurarlo todo á la de un golpe solo. [Man beachte die beiordnende Verbindung mit dem wiederholten y.] ... Venía, pues, como se ha dicho, don Quijote contra el cauto Vizcaino, co la espada en alto, con determinación de abrirle por medio, y el Vizcaino le aguardaba ansimesmo levantada la espada y aforrado con su almohada, y todos los circunstantes estaban temerosos y colgados de lo que había de suceder de aquellos tamaños golpes con que se amenazaban; y la señora del coche y las demás criadas suyas estaban haciendo mil votos y ofrecimientos á todas las imágenes y casas de devoción de España, por que Dios librase á su escudero y á ellas de aquel tan grande peligro en que se hallaban. Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla ... Die Wiederaufnahme als Bildbeschreibung p. 306: Estaban en el primero cartapacio pintada muy al natural la batalla de don Quijote con le Vizcaino ..

[35] Gustav Milchsack, Die Oster- und Passionsspiele, 1880.

[36] Gustave Cohen, La mise en scène dans le théatre religieux français du moyen age (deutsch von Bauer), 1907, Neue Aufl. 1926. — Franz Josef Mone, Schauspiele des Mittelalters, 1846, Osterspiel, Einsiedeln, Handschr. Nr. 179, XII. Jh., Bd. I, S. 5.

[37] Fr. J. Mone, a. a. O., Einsiedeln, Handschr. Nr. 300, XIII. Jh., Bd. I, S. 13.

[38] Vgl. S. 132

[39] G. Cohen, a. a. O. 1907, S. 31.

[40] Fr. J. Mone, a. a. O. Bd. II, S. 120.

[41] Felix Platner, Aufzeichnungen, I. Kap. Kinderjahre (hg. v. O. Fischer 1911, S. 178).

[42] Fr. J. Mone, a. a. O. St. Gallen, Handschr. Nr. 919, XIV. Jh., Bd, I, S. 51.

Digitized by Google

Anm. 5. Kap.

[43] G. Cohen, a. a. O., 1907, S. 187.

[44] Fr. J. Mone, a. a. O., Handschr. Nr. 919, siehe Anm. 42.

[45] Fr. J. Mone, a. a. O. Bd. II, S. 150.

[46] G. Cohen, 1907, a. a. O. S. 18. — Du Méril, Origines latines du théâtre moderne 1889, S. 237.

[47] Petersen, Das deutsche Nationaltheater. Z. f. d. d. U., 14. Erghf. 1919, S. 8 — Fr. J. Mone, a. a. O. S. 150.

[48] C. Niessen, Das Bühnenbild. Ein kulturgeschichtlicher Atlas. 1. Lief. (1924) Taf. VIII.

[49] G. Cohen, a. a. O. (1926), S. 76:

Premier voiez la en droit paradis;
Dieu ses angels et ses sains vrois amis.
La est l'orrible ort et puant enffer
— — — — — — — — — — —
De cele part est Diocletien
et assez près de li Maximien.
— — — — — — — — — — —
Chacun d' eulx a ses gens et familiers
Avecques lui la sont leurs conseillers.
Les senateurs de Rome, faus frivolles,
Peut on bien veoir dedan le capitolle.
Là est le fier et felon Dacian
— — — — — — — — — — —
Or regardez Valence la cité
Dont je vous ay cy dessus récité
— — — — — — — — — — —
En ce vesseau voy la deux mariniers
Lesquels auront grand planté de deniers,
Pour mectre au fond de la mer le corps mort
De Saint Vincent . . .

[50] G. Cohen, a. a. O. (1926), S. 187:

Théodas: Veez cy le grand dieu Mahomet
Qui ha la teste despecée;
Veez cy Venus toute cassée,
Veez cy Apolo et Juppin.

[51] Das Adamspiel, anglonormannisches Gedicht d. XII. Jhs., hg. v. Karl Grass, Romanische Bibl. Nr. 6, 1891, S. 3: omnes personae . . . instruantur, ut composite loquantur et gestum faciant convenientem rei, de qua loquuntur; . . . Quicunque nominaverit paradisum, respiciat eum et manu demonstret. Dementsprechend S. 7: Tunc figura (Gott Vater) demonstret paradisum Ade dicens; ähnlich S. 8: tunc demonstret figura Ade arbores paradisi dicens: De tot cest fruit poez manger par deport. — Et ostendat ei vetitam arborem et fructus ejus dicens: Cest toi defent, n'en faire altre comfort.

[52] Goethe, Regeln für Schauspieler 1803, § 54 (Werke Cotta 1894, XIV, S. 329).

[53] Das Adamspiel, a. a. O. S. 30: Quo finito [choro] et figura regredietur ad ecclesiam. Tunc Adam [habebit] fossorium et Eva rostrum, et incipient colere terram et seminabunt in ea triticum. Postquam seminaverint, ibunt sessum in loco aliquantulum, tanquam fatigati labore, et flebiliter respicient sepius paradisum, percutientes pectora sua. Interim veniet diabolus et plantabit in culturam eorum spinas et tribulos et abscedet. Cum venient Adam et Eva ad culturam suam et vide-

Digitized by Google

rint ortas spinas et tribulos vehementi dolore percussi prosternent se in terra et residentes percucient pectora sua et femora sua, dolorem gestu fatentes, et incipiet (Adam) lamentationem suam.

[54] G. Cohen, a. a. O., 1907, S. 70.

[55] Julius Caesar Scaliger, a. a. O. Lib. 6, Cap. 21: Universus apparatus dispositis sublimis sedibus; personae ipsae numquam discedunt; qui silent pro absentibus habentur; perridiculum, ibi spectatorem videre te audire, et te videre te ipsum non audire quae alius coram te de te loquitur; quasi ibi non sis, ubi es; cum tamen maxima poetae vis est, suspendere animos atque eos facere semper expectantes. Dazu vgl. Alois Brandl, Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare 1898 (in Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgesch. d. german. Völker LXXX) S. 19.

[56] Phillip Sidney, The Defence of Poesie 1595 (auch unter dem Titel: An Apologie for Poetrie 1595 erschienen) hg. v. E. Flügel 1889, S. 102: For where the Stage should always represent but one place, and the uttermost time presupposed in it, should bee both by Aristotles precept, and common raeson, but one day; there is both manie dayes and places, inartificially imagined. But if it bee so in Gordoducke, howe much more in al the rest, where you shall haue Asia of the one side, and Affricke of the other, and so manie other under Kingdomes, that the Player when he comes in, must euer begin with telling where he is, or else, the tale will not be conceiued. Now ye shall haue three Ladies walke to gather flowers, and then we must beleeue the stage to be a garden. By and by we heare newes of shipwrack in the same place, then we are to blame if we accept it not for a Rock. Upon the back of that, comes out a hidious monster, with fire and smoke, and then the miserable beholders are bound to take it for a Caue: While in the meanetime, two Armies flie in, represented with foure swords and bucklers, and then what hard hart wil not receiue it for a pitched field. Now of time, they are much more liberall. For ordinarie it is that two yoong Princes fall in loue, after many trauerses she is got with childe, deliuered of a faire boy: he is lost, groweth a man, falleth in love, and is readie to get another childe, and all this in two houres space: which how absurd it is in sence, euen sence may imagine ... But they *will* say, how then shall will say, how then shall we set foorth a storie, which containes both many places, and many-times? And do they not know, that a Tragedie is tied to the lawes of Poesie, and not of Historie: not bounde to follow the storie, but hauing liberty, either to faine a quite new matter, or to frame the Historie, to the most Tragicall conueniencie. Againe many things may be told which cannot be shewed: if they know the difference betwixt reporting and representing. — Hier wird der Wesensunterschied von epischer und dramatischer Darstellung in genialer Weise klar ausgesprochen — man vergleiche dazu die Anm. 1 des Herausgebers auf S. XLIX, die ein vollkommenes Verkennen der Bedeutung dieser Ausführungen verrät. Nicht um die „Aristotelischen Einheiten" handelt es sich hier, — diese bieten nur die äußerliche Form —, sondern um die Erkenntnis der grundsätzlich anderen Vorstellungsform des Dramas gegenüber der Epik.

[57] Corneille, Discours des trois unités (Oeuvres, par Marty-Laveaux I) Je tiens donc qu'il faut chercher cette unité exacte autant qu'il est possible; mais comme elle ne s'accommode pas avec toute sorte de sujets, j'accorderois très volontiers que ce qu'on feroit passer en une seul ville auroit l'unité de lieu. Ce n'est pas que je voulusse que le théâtre représentât cette ville toute entière, cela seroit un peu trot vaste, mais seulement deux ou trois lieux particuliers en fermés dans l'enclos de ses murailles (p. 119).

[58] G. Cohen, a. a. O., 1907, S. 72 (Aus dem Kommentar Voltaires zu den Discours sur le poème dramatique von Corneille). — Wenn Voltaire in der Vie de Molière von der barbarie gothique des französischen Theaters seiner Zeit im Gegensatz zum italienischen schreibt, so bezieht sich dies in gleicher Weise auf den primitiven Zuschauerraum wie auf die beschränkte Bühnenausstattung. Das französische Theater behielt bis in die Mitte des XVIII. Jhs. einen improvisierenden Charakter. Sowohl das Théâtre du Petit-Bourbon wie der für Theateraufführungen bestimmte Raum im Palais

Digitized by Google

Royal, den Richelieu für die Aufführung seiner Mirame hatte einrichten lassen, auf den Voltaire das boshafte Scherzwort geprägt hat, daß er ebenso schlecht gebaut sei wie das Stück, waren rechteckige Saalbauten mit einer verhältnismäßig kleinen Bühne an der Schmalseite. „Noch unter Ludwig XV. waren in Versaille nur kleine Saaltheater in Verwendung, wie das berühmte von Boucher und Pérot ausgestattete Théâtre des petits Cabinets, dessen Bühneneinbau zum wegnehmen eingerichtet war, so daß er innerhalb 24 Stunden aufgestellt und abgebrochen werden konnte." (Das Schönbrunner Schloßtheater, D. Frey, Das Theatergebäude und seine Geschichte, S. 65).

[59] Calderon de la Barca (Tesoro del Tearto Español, III, S. 748):

Baltasar: Qué es lo que pasa por mi?
Vanidad: Hojos inútiles son,
El viento juegue con ellas.
(Hácele pedazos, y le arroja)
Baltasar: Aquí estábades las dos?
Idolatria: Qué ha sido esto?
Baltasar: No le sé.
Una sombra, una ilusion,
Que ocupó mi fantasia
— — — — — — —
Qué mucho que temerosa
La noche huyese, si vió
Que en vuestros ojos divinos
Madrugaba el claro sol?
Y no á los mios, parece,
Que solamente salió
Esa luz que me ilumina,
Que me alumbra ese esplendor,
Sino á todo el jardin . . .

[60] Giordano Bruno, Eroici furori, Dialogo II, 10.

Ahi, qual condizion, natura, o sorte!
In viva morte morta viva vivo.

Petrarca, Sonetti, 101:

S'Amor non è: che dunque é qual, ch' i sento?
Ma s'egli è amor: per Dio che cosa e quale?
Se buona: ond' è l'effetto aspro mortale?
Se ria: ond' è si dolce ogni tormento?

S' à mia voglia ardo: onde' è 'l pianto e'l lamento?
Se mal mio grado: il lamento che vale?
O viva morte: o diletoso male,
Come puoi tanto 'i me: S'io nol consento?

E s'io consento: à gran torto midoglio:
Fra si contrari venti in frale barca
Mi trovo, in alto mar senza governo,

Si lieve di saper, d'error si carca:
Ch'il medesmo non so quel, ch'io mi voglio

Digitized by Google

Et tremo à mezza state ardendo 'l verno.
Die Übersetzung im Text ist von Karl Förster.

Vgl. auch das Bild des Falters, der im Lichte verbrennt bei Petrarca, Sonett 16 (Sono animali al mondo . . .) und Giordano Bruno a. a. O. Dial. III, 12:

Se la farfella al suo splendor ameno
Vola, non sa, ch' è fiamma al fin discara.

Das Motiv des Liebes Todes bei Petrarca, Sonett 64; das Motiv von Feuer und Schnee: Dentro pur foco, e fuor candida neve. — Vgl. G. Bruno, Dial. II, 9:

Son vive l'acque, e l'incendio non more;
Ch' a gli occhi ho Teti, et ho Vulcano al core.

[61] Fritz Strich, Der lyrische Stil des 17. Jhs., in den Abhandl. zur deutschen Literaturgesch., Fr. Muncker zum 60. Geburtstag 1916, S. 21.

[62] Karl Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilh. v. Humboldt I (1914), S. 220.

[63] Aristoteles, Περι Ποιητικης (Ingram Bywater, Aristotle on the Art of Poetry, 1909 p. 14/15). ἔτι δὲ τῷ μήκει· ἡ μὲν ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ· καὶ τούτῳ διαφέρει, καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν. Vgl. dazu p. 147.

[64] Ebenso, p. 24/25. — Vgl. Theodor Gomperz, Zu Aristoteles' Poetik 1888, II, S. 1 f.

[65] Gio. Giorgio Trissino, Opere, Verona 1729. Le sei divisioni della Poetica, p. 104: secondo Aristotele mio duce.

[66] Ibidem p. 98: e quantunque il termine de la loro lunghezza sia da pigliare più tosto da la reppresentazione e dal senso che da l'arte . . .

[67] Ibidem 98: non si può considerare tutta insiemo; onde non viene ad essere unita, et in un medesimo tempo tutta nel considerante.

[68] D'Aubignac, La pratique du théâtre (II cap. 3) p. 72: Il est certain que le Theatre n'est rien qu' une Image, et partant comme il est impossible de faire une seule image accomplie de deux originaux differents, il est impossible que deux actions (j'entens principales) soient representées raisonablement par une seule Piéce de Theatre. En effet le Peintre qui veut faire un tableau de quelque histoire n'a point d'autre dessein que de donner l'Image de quelque action, et cette Image est tellement limitée, qu'elle ne peut representer deux parties de l'histoire qu'il aura choisie, et moins encore l'histoire toute entiere, parcequ'il faudroit qu'un même Personage fût plusieurs fois dépeint, ce qui mettroit une confusion incomprehensible dans le tableau, et l'on ne pourrait pas discerner quel seroit l'ordre de toutes ces diverses actions, ce qui rendrait l'histoire infiniment obscure et inconuë; mais de toutes les actions qui composeroient cette histoire, le Peintre choisiroit la plus importante, la plus convenable à l'excellence de son art, et qui contiendroit en quelque façon toutes les autres, afin que d'un seul regard on pût avoir une suffisante connoissance de tout ce qu'il auroit voulu dépeindre. Et s'il vouloit representer deux parties de la même histoire, il feroit dans le même tableau un autre quadre avec un éloignement . . . (an einer anderen Stelle: il mettroit dans l'un des coins du tableau un quadre particulier . . .) C'est ainsi qu'endoit user le Poët Dramatique. Im weiteren Verlauf wird das Drama als une peinture agissante et parlante bezeichnet.

[69] D'Aubignac, a. a. O. p. 87: Mais puisque la corruption et l'ignorance du dernier siecle ont porté le desordre sur le theatre jusqu' au point d'y faire paroître des personnages en diverses parties du monde, et que pour passer de France en Danemarc il ne faut que trois coups d'archet, ou tirer un rideau; il n'est pas mal à propos de rendre ici la raison de cette pratique des Anciens . . .

Digitized by Google

Anm. 5. Kap.

[70] D'Aubignac, a. a. O. p. 89 f.: Mais il se faut souvenir que ce lieu qui doit être toûjours Un, et ne point changer, s'entend de l'Aire, Sol, ou Plancher du Theatre, que les Anciens nomment Proscenium ou Avant-Scène . . . Ce n'est pas que le Sol ou l'Aire de l'Avant-Scène ne puisse changer aussi bien que le fond et les côtez, pourvu que ce soit seulement en la superficie. . . Encore n'est-ce pas assez de dire, que l'Avant-Scène doit representer un Terrain immobile, il faut encore que l'espace en soit présupposé ouvert dans la realité des choses, comme il le paroît dans la representation. Als Gegenbeispiel wird Pyramus und Thisbe angeführt, die zu beiden Seiten einer quer über die Bühne gestellten Mauer sprechen. Vgl. dazu die Parodie in Shakespeares „Sommernachtstraum".

[71] Corneille, Discours a. a. O. p. 120: Pour rectifier en quelque façon cette duplicité de lieu quand elle est inévitable, je voudrois qu'on fît deux choses: l'une, que jamais on ne changeât, dans le même acte, mais seulement de l'un à l'autre . . .; l'autre que ces deux lieux n'eussent point besoin de diverses décorations, et qu' ancun des deux ne fût jamais nommé, mais seulement le lieu général où tous les deux sont compris, comme Paris, Rome, Lyon, Constantinopel etc. Cela aideroit à tromper l'auditeur, qui, ne voyant rien qui lui marquât la diversité des lieux, ne s'en apercevroit pas, à moins d'une réflexion malicieuse et critique, dont il y en a peu qui soient capables, la plupart s'attachant avec chaleur à l'action qu'ils voient représenter.

[72] Corneille, Discours a. a. O. p. 121: Les jurisconsultes admettent des fictions de droit; et je voudrois, à leur exemple, introduire des fictions de théâtre, pour établir un lieu théâtral qui ne seroit ni l'appartement de Cléopatre, ni celui de Rodogune dans la pièce qui porte ce titre, ni celui de Phocas, de Léontine ou du Pulchérie dans Héraclius, mais une salle sur la quelle ouvrent ces divers appartements, à qui j'attribuerois deux priviléges; l'un, que chacun de ceux qui y parleroient fût présumé y parler avec le même secret que s'el étoit dans sa chambre; l'autre, qu'au lieu que dans l'ordre comun il est quelquefois de la bienséance que ceux qui occupent le théâtre aillent trouver ceux qui sont dans leur cabinet pour parler à ceux, ceux-ci pussent les venir trouver sur le théâtre, sans choquer cette bienséance, afin de conserver l'unité de lieu et la liaison der scènes.

[73] E. Rigal, La mise en scène dans les tragédies du XVIe siècle, in der Revue d'Histoire littéraire de la France. XII (1905) p. 13 f.

[74] Ibidem, p. 15 f.

[75] D'Aubignac, a. a. O. p. 93.

[76] Shakespeare, The Life of King Henry V., Chorus:

. . . . . But pardon, gentles all,
The flat unraised spirits that have dared
On this unworthy scaffold to bring forth
So great an object: can this cockpit hold
The vasty fields of France? or may we cram
Within this wooden O the very casques
That did affright the air at Agincourt?
O, pardon! since a crooked figure may
Attest in little place a million;
And let us, ciphers to this great accompt,
On your imaginary forces work.
Suppose within the girdle of these walls
Are now confined two mighty monarchies.

[77] Ibidem II. Akt, Chorus:

. . . . . and the scene
Is now transported, gentles, to Southampton;

Digitized by Google

There is the playhause now, there must you sit:
And thence to France shall we convey you safe, . . .

Bèze leitet den Prolog zu „Abraham sacrifiant" (1550) mit den Worten ein: Plus n'est ici Lausanne. Vgl. Gustave Lanson, Études sur les origines de la tragédie classique en France, in der Revue d'Histoire littéraire de la France X (1903), p. 185.

[78] Ibidem, Hamlet, Prince of Denmark, II. Aufzug, 2. Sc.:

Polonius: The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, ... scene individable, or poem unlimited. Seneca cannot be too heavy, nor Plautus too light.

Vgl. Karl Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe u. W. v. Humbold. I (1914). S. 244.

[79] Adolph Friedrich von Schack, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien 1854, II S. 216 f. (Zitat auf S. 217).

[80] A. F. v. Schack, a. a. O. S. 121:

Este es Palacio, acá sale
Neron nuestro Emperador,
Que lo permite el Autor
Que desta industria se vale;
Porque si acá no saliera
Fuera aquí la relacion
Tan mala y tan sin razon
Que niuguno lo ententiera.

[81] Corneille, a. a. O. III, Akt V, Sz. I p. 182; Akt III Sz. IV, p. 153.

[82] D'Aubignac, a. a. O. p. 53: Ce qu'il ne faut jamais oublier à faire connoître pour l'intelligence d'une piéce c'est le Temps, que le Poëte donne à l'action théâtrale, et le lieu de la scene.

[83] D'Aubignac, a. a. O. p. 54: En quoi paroît la necessité qu' il y a d'expliquer les descorations par les vers, pour joindre le sujet avec le lieu et les actions avec les choses et pour faire ingenieusement un Tout bien ordonné par une juste liaison de toutes les parties qui le composent. Dazu p. 46: Or soit qu'une Comédie se voie sur le Theatre, ou seulement sur le papier, il faut qu'elle soit connuë par les spectateurs, et par ceux qui la lisent. — Regiebemerkungen (notes) werden abgelehnt (p. 48). — p. 88: le Lieu étant une dépendance necessaire et naturellement jointe à l'action, il faut absolument que le lieu où paroit un Acteur, soit l'image de celui où lors agissoit le Personnage qu'il represente. Das Drama soll Handlung (action) darstellen und nicht aus Berichten (recits) bestehen.

[84] Lope de Vega, Las Paces de los Reyes y Judia de Toledo, übersetzt von Wolfg. v. Wurzbach. III S. 86, 114, 138.

[85] Ibidem, S. 91.

[86] Uhland, Über das altfranzösische Epos, Beilage: Proben aus altfranzösischen Gedichten. Aus dem Heldengedicht von Viane 2—4.

[87] Calderon de la Barca, a. a. O. III, Il alcalde de Zalamea, Jornada II, p. 373:

Crespo: En este paso, que está
Mas fresco, poned la mesa
Al senor don Lope. — Aqui
Os sabrá mejor la cena;
Que al fin los dias de agosto
No tienen mas recompensa.
Que sus noches.

Digitized by Google

Lope: Apacible
Estancia en estremo es esta.
Crespo: Un pedazo es de jardin,
Donde mi hija se divierta.
Sentaos.
(Übersetzung von A. W. Schlegel u. J. D. Gries.)

[88] Shakespeare, Hamlet, I. Akt, 5. Sz.: Ham. Whiter wilt thou lead me? speak; I'll go no further.

[89] D'Aubignac, a. a. O. p. 110: Il seroit même à souhaiter que l'action du Poëme ne demandât pas plus de temps dans la verité que celui qui se consume dans la representation; mais cela n'étant pas facile, ni même possible en certaines occassions on souffre que le Poëte en suppose un peu d'avantage.

[90] Corneille, Discours, a. a. O. p. 113: La représentation dure deux heures, et ressembleroit parfaitement, si l'action qu'elle représente n'en demandoit pas davantage pour sa réalité ... Ne donnons, s'il se peut, à l'une que les deux heures que l'autre remplit ... si nous ne pouvons la renfermer dans ces deux heures, prenons-en quatre, six, dix, mais ne passons pas de beaucoup les vingtquatre, de peur de tomber dans le déréglement, et de réduire tellement le portrait en petit, qu'il n'aye plus ses dimensions proportionnées, et ne soit qu'imperfection.

[91] Ebendort, p. 114: Je répète ce que j'ai dit ailleurs, que, quand nous prenons un temps plus long, comme de dix heures, je voudrois que les huit qu'il font perdre se consumassent dans les intervalles des actes, et que chacun d'eux n'eût en son particulier que ce que le représentation en consume, principalement lorsqu' il y a liaison de scènes perpétuelle. Der 5. Akt kann die Handlung zeitlich zusammendrängen, da der Zuschauer neugierig ist und nach einem rascheren Ablauf verlangt. Vgl. Corneille, Examen de Mélite (a. a. O. I, p. 137 f.). In dieser Selbstkritik seines ersten coup d'essai, wie er das Stück bezeichnet, stellt er weiter die Forderung auf, daß die Zwischenakte möglichst gleiche Zeitabschnitte repräsentieren sollen (p. 140). p. 141 bringt fast wörtlich die Stelle des discours. — Vgl. dazu D'Aubignac, Terence justifié, p. 216 f.

[92] Shakespeare, The winter's tale, IV. Akt, Time the Chorus:
... Impute it not a crime
To me or my swift passage, that I slide
O'er sixteen years and leave the growth untried
Of that wide gap ...
Your patience this allowing,
I turn my glass and give my scene such growing
As you had slept between ...

[93] Giorgio Trissino, Sofonisba, Opere, Verona 1729, Tom. I, p. 303 f.

[94] D'Aubignac lehnt den Vorhang ab (p. 94 und Terence justifié, cap. 18) was sich aus der strengeren Auffassung der Franzosen von der Identität des Bühnenraumes mit dem Raume der Handlung erklärt.

[95] Alois Brandl, Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare, 1898, Quellen u. Forschungen zur Sprach- u. Culturgesch. 80. — S. LXXXVI, CVI. — In Gismond of Salern (1591) sagt der Epilog ausdrücklich: Now draw the courtains for our scene is done (S. CVI). — In King Darius (gedruckt 1562) wird dagegen das Gastmahl vor den Zuschauern hergerichtet, es ist also kein Vorhang anzunehmen (S. LXIX).

[96] Vgl. Cecil Brodmeier, Die Shakespeare-Bühne nach den alten Bühnenanweisungen, 1904.

[97] Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorf, Einleitung in die griechische Tragödie, 1907, S. 73; vgl. S. 52: „Für Athen ist das Dramatische etwas Akzessorisches sowohl in der Komödie wie in

Digitized by Google

der Tragödie." — Die Abstammung der Tragödie vom Dithryambos schon von Aristoteles hervorgehoben (Poetik).

[98] Ibidem S. 78.

[99] Vgl. S. 257.

[100] D'Aubignac, a. a. O. chap. VII, p. 35 f.

[101] Ibidem, p. 32: Il [le Poëte] fait tout comme s'il n'y avoit point de Spectateurs; c'est-à-dire tour les personages doivent agir et parler ... comme si personne ne les voyoit et ne les entendoit que ceux qui sont sur le theatre agissans et comme dans le lieu représenté. Et par cette regle ils disent souvent qu'ils sont seuls, que personne ne les voit, ni ne les entend, et qu'il ne doivent point craindre d'être interrompus en leur entretien, troublez en leurs solitudes, découverts en leurs actions, et empêchez en leurs desseins, encore que tout cela se fasse et se dise en la presence de deux mille personnes.

[102] Ibidem, p. 38 f.

[103] Friedrich Leo, Der Monolog im Drama. Abh. d. Göttinger Ges. d, Wiss, phil.-hist. Kl. N. F. X, 5 (1908), S. 6, 35.

[104] Wolfgang Schadewaldt, Monolog und Selbstgespräch (Neue Philolog. Untersuchungen, hg. v. W. Jaeger, 2. Heft 1926).

[105] W. Schadewaldt, a. a. O. S. 31.

[106] Alessandro d'Ancona, Origini del Teatro Italiano, 1890; Hermann Kretzschmar, Geschichte der Oper; A. Solerti, Le origini del melodramma, 1903; Eb., Gli albori del melodramma, 1905; A. Einstein, Die Parodie in der Villanella, in der Zschr. f. Musikwissenschaft, 1919/20.

[107] Torquato Tasso, Aminta favola boscareccia. Atto I, Sc. 2, v. 104—172. — Atto II, Sc. 2, v. 34—66.

[108] E. Wellesz in Adler, Handbuch d. Musikgeschichte, S. 356.

[109] Mit Recht betont Wellesz (a. a. O. S. 354) als wesentlich für die Entwicklung der Szene „die Bindung aller der Zuschauer zu einem neuen geselligkeitsschaffenden Faktor, dem Publikum". Das gleiche gilt auch für das gesprochene Drama.

[110] Emil Reisch und Dörpfeld, Das griechische Theater, 1896, S. 368; vgl. auch S. 27 f. und Wilamowitz-Moellendorf in Hermes, XXI, 597.

[111] Ibidem, S. 369 f.

[112] A. Brandl, a. a. O. S. XX. — Sharp, Dissertation on the conventry plays 1825. — Ordish, Early London Theaters 1894, p. 24.

[113] Eine Reihe von Terenzillustrationen mit Bühnenbildern ist bei C. Niessen, Das Bühnenbild, abgebildet: Taf. 12, Fig. 5—10; Taf. 13, Fig. 1—3.

[114] Denkmäler des Theaters, V. Mappe, Altvlämisches und niederländisches Theater, Taf. IV u. V; II. Mappe, Taf. 24, 1. — C. Niessen, a. a. O. Taf. 15, 1; Taf. 15a, 1 u. 2

[115] Juan Sardina, Relacion de la real tragicomedia con que los padres de la compañia de Jesus par J. S., 1620, fol. 10.

[116] Lily B. Campbell, Scenes and machines on the english stage during the Renaissance, 1923, S. 73 f.

[117] L. B. Campbell, a. a. O. S. 97.

[118] Die Mitarbeit Palladio's wird von Barbaro selbst hervorgehoben. — Abgeb. bei Joseph Gregor, Wiener szenische Kunst, 1924, Taf, 8.

[119] Vincenzo Scamozzi, Dell' idea dell' Architettura Universale, Part. II, lib. 8. — Ottavio Bertotti Scamozzi, Le Fabbriche e i disegni di Andrea Palladio 1786, Tomo I, p. 23 — Vgl. dazu die Handzeichn. Vincezo Scamozzi's in den Uffizien 195—198 (Giac. Brogi, Disegni di Archit.... tratti d. racc. d. R. Gall. d. Uffizi, 1904, Tav. 105—108).

Digitized by Google

[120] L. B. Campbell, a. a. O. S. 13.

[121] Louis Courajod, Estampes attribuées a Bramante, in d. Gazette des Beaux Arts, 16. Jg. 2. Per. 10. Bd. (1874), p. 259.

[122] L. B. Campbell, a. a. O., S. 49.

[123] Baldessare Castiglione, Opere volgari e latine, hg. v. G. A. u. G. Volpi 1733, p. 304: Le nostre Commedie sono ite bene, massime il Calandro, il quale è stato onoratissimo d'un bello apparato ... La scena era finta una contrada ultima tra il muro della terra, e l'ultime case: dal palco in terra era finto naturalissimo il muro della città con dui torrioni ... la sala veniva a restare, come il fosso della terra, traversata da dui muri, come sostegni d'acqua. [Also auch der Zuschauerraum war in die Dekoration einbezogen!] Es folgt die Beschreibung der Festdekoration des Zuschauerraumes mit Girlanden und Lichtern: La scena poi era finta una città bellissima con le strade, palazzi, chiese, terri, strade vere, e ogni cosa di rilievo, ma ajutata ancora da bonissima pittura, e prospettiva bene intesa. Tra le altre cose ci era un tempio a otto facce di mezzo rilievo, tanto ben finito, che con tutte l'opere dello stato d'Urbino, non saria possibile a credere, che fosse fatto in quattro mesi: tutto lavorato di stucco ... Questo era quasi nel mezzo. Da un de' capi era un' arco trionfale, lontano dal muro ben' una canna ... Tra l'architrave e il volto dell' arco era finta di marmo, ma era pittura, la istoria delli tre Orazj, bellissima. In due cappellette sopra li due pilastri che stostengono l'arco, erano, due figurette tutte tonde due vittorie con trofei in mano fatte di stucco. In cima dell' arco era una figura equestre bellissima, tutta tonda ... Die vorderen Gebäude waren also plastisch aufgebaut, der Hintergrund perspektivisch gemalt.

[124] Giorgio Vasari, a. a. O. Ed. Le Monnier VIII, p. 227 f.

[125] Carl v. Stegmann u. Heinrich v. Geymüller, Die Architektur der Renaissance in Toscana, Bd. X, Bl. 2.

[126] Martin Hammitzsch, Der moderne Theaterbau. In den Beiträgen zur Bauwissenschaft, Heft 8, 1906, S. 19 f.

[127] Paul Zucker, Die Theaterdekoration des Barock. Eine Kunstgeschichte des Bühnenbildes, 1925, S. 8.

[128] Die Sig-prangende Römische Monarchey von Nicolo Minato, aufgeführt zur Geburt des Erzherzogs Joseph, des nachmaligen Kaisers J. I., 1678. Textbuch mit Stichen nach Lud. Burnacini von Tob. Sadler, erschienen bei Mathias Küsel. Es gibt auch eine latein. Ausgabe unter dem Titel: La Monarchia latina triomfante mit den gleichen Stichen. XIV. Eintritt: „Prächtiger Saal der Astrea mit einem Pallast in das Gesicht, von welchem man über eine herrliche Stiege hinab gehe. Astrea kommt mit ihren Bedienerinnen über die Stiege herab." — „Königlicher Platz mit doppelter Reye herrlich behengter Fenster", Einzug der „Vier Monarchien, Mars, Venus, Apollo, Cinthia, die Gottseeligkeit, der Überfluss" aus der Tiefe heraus.

[129] Es ist dabei zu beachten, wie lange sich die Scheidung in Vorder- und Hinterbühne erhält. Diese sind zumeist durch eine breitere Gasse von einander geschieden. So z. B. in Gios. Zamponi, Ulisse all' Isola di Circe, Brüssel 1650 (Stiche von Robert van der Hoecke), Atte III, Sc. I, Saal: Vorderbühne mit je 6 Kulissen, breitere Gasse, Hinterbühne mit zwei eingestellten Säulen. Ähnlich in Descrizione della presa d'Argo e degli amori di Linceo con Hipermestra, Florenz 1658 (Stiche ohne Sign.), Saal, Vorderbühne mit je 3 Kulissen und praktikable Hinterbühne; in La Gara von Alberto Vimina, Wien 1652 (Stiche nach Giovanni Burnacini), Halle, Vorderbühne mit je 8 Kulissen, Gasse, Hinterbühne (ein zweitesmal ähnlich mit je 6 Kulissen); in Il fuoco eterno custodito delle Vestali, Wien 1674 (Stiche nach Ludovico Burnacini), Saal, Vorderbühne mit je 5 Kulissen und tiefe Hinterbühne. Nach der Regiebemerkung befindet sich der choro di Romani in der Antisala (Vorderbühne), die Senatoren in numero coppioso (!) auf der Hinterbühne.

[130] Joseph Gregor, Wiener szenische Kunst. Die Theaterdekoration, 1924, S. 42.

Digitized by Google

[131] Giunio Bruto overo La caduta de Tarquinii (Musik von Carlo Cesarini, Antonio Caldara u. Alessandro Scarlatti), Handzeichn. von Filippo Iuvara (sign.), Wien, Nationalbibl., Musik.-Abt. 16.692. — Zu der Übereckstellung unter 45° vgl. eine Zeichnung von Giov. Batt. Piranesi, London, eine Variation über den Kuppelraum von St. Peter.

[132] Ferdinando Galli-Bibiena, Architettura civile preparata sulla geometria e ridotta alle prospettive, considerazioni pratiche, Parma 1711, p. 137 f. — Vgl. Arteaga, Le rivoluzioni del teatro musicale italiano 1785.

[133] P. Zucker, a. a. O. I, Taf. 12. Entwurf von Francesco Galli-Bibiena aus Ferd. Galli-Bibiena, Varie Opere di Prospettiva, — Taf. 14 a Entwurf von Ferdinando Galli-Bibiena aus Invenzioni di Scene per il Teatro di Torino. — Vgl. auch die Dekoration von Filippo Iuvara zu Giunio Bruto, abgeb. in den Denkmälern des Theaters, VII. Mappe, Abb. VIII.

[134] P. Zucker, a. a. O. I, Taf. 18, 20, 24 (Taf. 19, 22, 27 nach dem älteren symmetrischen Prinzip), aus Architetture e Prospettive dedicate alla Maestà di Carlo Sesto, 1740.

6. Kapitel

[1] Über Heterophonie bei den Griechen auf Grund schwer zu deutender Äußerungen des Aristoxenes und Plato vgl. Guido Adler, Über Heterophonie, im Jahrb. d. Musikbibl. Peters 1908, S. 17 f. — Homophonie und Polyphonie war den Griechen jedenfalls unbekannt. — G. Adlers Handbuch der Musikgeschichte, S. 41 f.

[2] Organum melos ex diversis qualitatibus et quantitatibus conficitur, dum viritim seperatimque sentiuntur voces longe a se discrepantibus intensionis et remissionis proportionibus segregatae dum vero sibi invicem coaptantur secundum certas rationabilesque artis musicae regulas per singulos tropos naturalem quandam dulcedinem reddentibus. Scotus Eriugena, De divisione naturae. — Es ist bei Eriugena nicht zu übersehen, daß seine Musiktheorie sehr stark von religiös-methaphisischen Vorstellungen bestimmt ist. Seine musiktheoretische Formulierung vom Ausgehen der Mehrstimmigkeit vom Tonus, den Durchgang durch die Symphonia und der Rückkehr zum Tonus ist wesentlich Gleichnis für die methophysische Anschauung vom Ausströmen des Göttlichen in die Natur und seiner Rückkehr zum Ursprung (Jacques Handschin, Die Musikanschauung des Johannes Scotus (Erigena) in der Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturw. u. Geistesgesch. V, S. 316).

[3] Giraldus Cambrensis, Descriptio Cambriae, I, VI, p. 189 (Rerum Britannicarum medii aevi scriptores I, XXXVI).

[4] Friedrich Ludwig in G. Adlers Handbuch der Musikgeschichte S. 128 f. — Vgl. auch Fr. Ludwig, Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter (Sammelb. V der Internat. Musikgesch.).

[5] Rudolf Ficker, Formprobleme des Mittelalters, in der Zeitschrift f. Musikwissenschaft VII, 1925, S. 199.

[6] Vgl. dazu Hugo Riemann, Gesch. d. Musiktheorie, S. 19. — Arnold Schering, Über Musikhören und Musikempfinden im Mittelalter, im Jahrb. d. Musikbibl. Peters 1921, 2. Teil, S. 46. — Fr. Ludwig in G. Adlers Handb. d. Musikgesch., S. 133.

[7] Th. Kroyer, Die musica speculativa des Magister Erasmus Heritius, in der Festschrift für A. Sandberger 1918.

[8] Quiconques veut deschanter (Paris, Nationalbibl. Msc. 813, f. 269—270— E. de Coussemaker, Historie de l'Harmonie au moyen age, p. 245): Quiconques veut deschanter, il doit premiers savoir

Digitized by Google

qu'est quins et doubles; quins est la quinte note et doubles est la witisme; et doit regarder se li chans monte ou avale.

[9] Guido da Arezzo (gest. 1050), Micrologus (Gerbert, Script. II, S. 21) cap. XVIII, de diaphonia: Diaphonia vocum disjunctio sonat quam nos organum vocamus, cum disjunctae ab invicem voces et concorditer dissonant et dissonantes concordant .... Et quia hae tres species [Quart, Quint, Oktav] ad tantam organi societatem se permiscent ac suavitatem, ut similitudinem vocum fecisse superius sunt monstratae symphoniae, ideo apte vocum copulationes dicuntur, cum symphonia de cantu omni dicatur. — Das Organum bei Guido beruht noch nicht so sehr auf der Selbständigkeit der Stimmen als auf dem Zusammenklang der Tonschritte.

[10] A. Schering, Über Musikhören und Musikempfinden im Mittelalter, im Jahrb. d. Musikbibl. Peters 1921, 2. Teil, S. 52.

[11] Fr. Ludwig in G. Adlers Handb. S. 135.

[12] Heinrich Besseler, Die Motette von Franco von Köln bis Philipp von Vitry, im Archiv für Musikwissenschaft, VIII. Jahrg. (1926), S. 140.

[13] Zu den undiastematischen Neumen vgl. die interessante Stelle bei Johannes Cotton (C. 1100): unde fit, ut unus quisque tales neumas pro libitu suo exaltet aut deprimat, et ubi tu semiditonum vel daitessaron sonas, alius ibidem ditonum vel diapente faciat; et si adhuc tertius adsit, ab utriusque disconveniat. Zitiert bei Ficker in Zeitschr. f. Musikwissenschaft VII, 1925, S. 197.

[14] H. Riemann, Gesch. d. Musiktheorie, S. 89.

[15] Ubi in recta modulatione est elevatio, ibi in organica fiat depositio et in converso. — Fr. Ludwig, a. a. O. S. 146.

[16] H. Riemann, Gesch. d. Musiktheorie, S. 104, 107.

[17] H. Riemann, Gesch. d. Musiktheorie, S. 108.

[18] H. Riemann, Musikgeschichte, S. 200.

[19] H. Riemann, Musikgeschichte, S. 207.

[20] Joh. Wolf, Die Musiklehre des Johannes de Grocheo, in Sammelband I d. Internat. Musikgeschichte. — Vgl. auch Hugo Leichtentritt, Gesch. der Motette, S. 5.

[21] H. Leichtentritt, a. a. O. S. 13. — Dazu S. 14: „Es muß also doch wohl damals das Gefühl für die horizontale Linie, für Grazie und rhythmische Feinheit der Melodie ungleich stärker ausgebildet gewesen sein, als die Empfindung für wohlklingende Harmonie. Die Harmonik steht hier auf keinem höheren Standpunkt als bei den meisten exotischen Völkerschaften jetzt noch."

[22] Viktor Lederer, Heimat und Ursprung der Mehrstimmigkeit, S. 189. — Vgl. Österr. Denkm. d. Tonkunst, Bd. VII, S. 227.

[23] Heinrich Besseler, Studien zur Musik des Mittelalters, im Archiv für Musikwissenschaft, VII. Jg. (1925), S. 172 f.

[24] Besseler hat in geistreicher Weise auf die grundsätzlich andere Einstellung des Mitspielers und Zuhörers hingewiesen: „So ist also auch die französische Motette zunächst ein Werk, das die innere Beziehung auf den Zuhörer nicht kennt .... Doch muß nach wie vor der Nicht-Aufführende sinngemäß zu einer der Stimmen treten und von dort aus das polyphone Musizieren mitmachen. Zur Orientierung dient dabei jedem Sänger im Ausführen des eigenen Parts das Mithören eines regelmäßig wiederkehrenden klaren Abstandes zu einer der Nachbarstimmen .... Eine erste Grundeigenschaft der alten Motette liegt somit darin, daß Klangwirkungen und Gesamtgliederung nach außen nicht beabsichtigt sind und meist fehlen." (Die Motette, a. a. O. VIII, S. 146 f.) Vgl. H. Besseler, Grundfragen d. musikalischen Hörens, im Jb. d. Musikbibl. Peters, XXXII. Jg. (1925), S. 35, über „umgangsmäßige" Kunst.

[25] Fr. Ludwig in G. Adlers Handb. S. 184.

[26] H. Besseler, Die Motette, a. a. O., S. 193, 194.

Digitized by Google

[27] Coussemaker, Scr. I. 97a—b. — Vgl. Joh. Wolf, Gesch. d. Mensural-Notation von 1250 bis 1460.

[28] Fr. Ludwig in G. Adlers Handb. S. 229.

[29] Johannes de Muris (fälschlich zugeschrieben), Speculum musice (1340), lib. VII, cap. XLIV (Coussemaker, Scr. II, p. 428: Reputant aliqui moderni illos cantores rudes, idiotas, inspicientes; insipientes, et ignorantes qui artem ignorant novam, vel non cantant secundum illam, sed secundum antiquam; et consequens antiquam artem reputant rudem, et quasi irrationabilem, novam vero subtilem et rationabilem. Sed queri potest ista subtilitas, unde veniat in modernis, et ruditas in antiquis. Si enim subtilitas venit ex majori ingenio et magis penetrativo, qui subtiliores reputandi sunt, qui huius artis repererunt principia contraque invenerunt, sed quasi ad unguem illa observaverunt, vel illi qui principia illa observaturos se protestantur, nec observant illa, sed impugnare videntur? Videant sapientes, qui sine affectione verum de hoc proferant judicium et quod valet subtilitas, quid difficultas ubi perit utilitas. (Vgl. dazu Coussemaker p. 395 gegen die neuen rhythmischen Theorien: artem enim que vere et principaliter practica est ad subtilitatem quamdam et speculationem reducunt sicque praxim in speculationem inter se confundunt. Et quid volet subtilitas ubi perit utilitas, utinam studerent in nobili musica vere speculativa, ibi se fundarent, ibi se subtiliarent, et musicam practicam non extra limites suos traherent?) .... Adhuc debetne dici subtiles de suo novo modo cantandi in quo littera perditur, effectus bone concordie minuitur, mensuraque confunditur ut tangetur infra? et qui sunt qui pluribus cantibus distinctis et cantandi modis utuntur, qui ad plures discintos cantus et cantandi modos se applicant? Moderni nonne quasi solis utuntur motetis et cantilenis, nisi quod in motetis suis hoketos interferunt? Sed cantus alios multos dimiserunt quibus in propria forma non utuntur, sicut fecerunt antiqui ut cantus organicos mensuratos vel non ubique mensuratos, ut est organum purum vel duplum de quo forsan pauci sciunt modernorum .... In his [Conductus und Hoket] antiqui cantatores alternatim cantibus vacabant, in his se fundabant, in his exercebantur, in his delectebantur, non in solis motetis aut in cantilenis .... Zur modernen Stimmführung p. 388: nunc autem aliqui discantatores vel discantum compositores nullam harum conditionum observant proprietatem discantus, faciunt non bone concordie cantus, faciunt silvestres, male placentes, difficiles, intricatos et quasi inmensurabiles... (S. 389). Nonne tales finem mutant, discantum praxim in speculatione[m] convertunt. (Wiederum gegen die modernen Theoretiker!) Vgl. vor allem lib. VII, cap. IX, de ineptis discantatoribus: ... (S. 393) nonne tales a casu discantant, nonne tales voces suas supra tenorem incertum pronuntiant, si possint facere concordiam faciant, valeat quod valeat, sicut lapis ad incertum ad signum percutitur, si possit percutere vel signum attingere, percutiat vel attingat. Sogar in der Kirchenmusik kommt das vor! ... (S. 394) confundunt tales discantum concordias nonnumquam nonne mutilant, diminuunt et corrumpunt, et hi propter ignorantiam dicte artis si quandoque ad concordiam venerint cum tenore, nesciunt in concordia permanere, cito ad discordiam relabuntur. Heu pro dolor! ... iste est, inquiunt, novus discantandi modus, novis scilicet uti consonantiis. Offendunt hi intellectum eorum qui tales defectus agnoscunt, offendunt sensum .... O magnus abusus, magna ruditas, magna bestialitas, ut asinus sumatur pro homine .... O si antiqui periti musice doctores tales audissent discantatores, quid dixissent, quid fecissent! .... scandalum tu mihi es, utinam taceres, non concordas, sed deliras et discordas .... Sunt autem aliqui qui etsi aliqualiter discantare noverint per usum modernum, tamen non observant bonum; nimis lascive discantant, voces superflue multiplicant; horum aliqui nimis hoketant, nimis voces suas in consonantiis frangunt, scandunt et dividunt, et in locis inopportunis saltant, hurcant, jupant, et ad modum canis hawant, latrant, et quasi amentes incompositis et anfractis pascuntur vexationibus, armonia utuntur a natura remota. Über den vom Standpunkte des Autors beklagenswerten Sieg der modernen Richtung vgl. lib. VII, cap. XLV (p. 429) .... regnat nova, exultat antiqua. — Arnold Schering, Studien zur Musikgesch. d. Frührenaiss. S. 2 f. — H. Besseler, Studien, a. a. O. S. 180.

Digitized by Google

Anm. 6. Kap.

[30] Vgl. A. Schering, a. a. O. S. 86.

[31] Coussemaker, Scr. 428 b. — Vgl. dazu H. Besseler, Die Motette, a. a. O. S. 140.

[32] Johannes de Garlandia I., De musica mensurabili positio (Coussemaker, Scr. I., p. 104) und der Traktat Ars cantus mensurabilis (dem Magister Franco von Köln zugeschrieben — I., p. 129). Die Bezeichnung Kontrapunkt zuerst gebraucht in der Schrift des jüngeren Garlandia Optima introductio in contrapunctum.

[33] Coussemaker, Scr. III., p. 496. Anon. XIII, Tactatus de discantu: . . . et ne doilt on point faire ne dire II quintes ne deulx doubles, l'une après l'autre, ne monter ne descendre avec sa teneur, car ils sont parfais; mais par acors imparfais, tierces et sixtes, peut-on bien monter ou descendre II ou III notes ou plus ce besoing est . . . (p. 497).

[34] Coussemaker, Scr. I., p. 327. Anon. IV. De mensuris et discantu: Quum inter tales [bonos cantatores] reputabitur vituperium, si unus ascendit nimis cum altero de quocunque genere, veluti patebit in postpositis (p. 359).

[35] Coussemaker, Scr. III., p. 193, Tractatus de contrapuncto: Tertia regula est hec, quod insimul cum cantu supra vel infra quem contrapunctamus, nunquam ascendere vel descendere debemus cum eadem combinatione perfecte concordante, ut cum unisono vel quinta majori, vel cum his equivalentibus, licet bene cum diversis vocum combinationibus perfecte concordantibus hoc agere possumus; et ratio hujus est, quum idem cantaret unus quod alter, dato quod in diversis vocibus insimul concordantiam habentibus quod contrapuncti non est intentio, cum ejus intentio sit, quod illud, quod ab uno cantatur, diversum sit ab illo quod ab altero pronuntiatur, et hoc per concordantias bonas et debite ordinatas (p. 197).

[36] Coussemaker, Scr. I., p. 117. Magistri Franconis ars cantus mensurabilis: qui autem triplum voluerit operari, respiciendum est tenorem et discantum, ita quod si discordat cum tenore, non discordat cum discantu, vel converso; . . . qui autem quadruplum vel quintuplum facere voluerit, accipiat vel respiciat prius factos, ut si cum uno discordat, cum aliis in concordantiis habeatur . . . (p. 132).

[37] Coussemaker, Scr. III., p. 68, Ars discantus secundum Johannem de Muris: quicumque voluerit duos contrapunctus sive discantus componere super unum tenorem, debet se cavere ne duas equipollentes sive consimiles concordantias componat, ut in uno contrapunctu quintam et in alio duodecimam et e contra; aut in uno octavum et in alio duplicem octavum et e contra, aut in uno tertiam et in alio decimam; aut in uno sextam et in alio decimam tertiam et contra; et sic de aliis, quia ibidem nulla esset diversitas, nec ibidem apparerent duo soni, sed tantum unus (p. 92).

[38] Coussemaker, Scr. III., p. 12, Johannes de Garlandia optima introductio in contrapunctum pro rudibus.

[39] H. Riemann, Gesch. d. Musiktheorie, S. 251.

[40] Fr. Ludwig, in G. Adlers Handb., S. 199.

[41] Coussemaker, Scr. IV., p. 153, Proportionale musices editum a magistro Joanne Tinctoris, Incipit prohemium (Widmung an König Ferdinand von Sizilien): Quo [durch die Einrichtung von Sängerchören, capellae more davidico] fit ut hac tempestate, facultas nostrae musices tam mirabile susceperit incrementum, quod ars nova esse videatur, cujus, ut ita dicam, novae artis fons et origo, apud Anglicos, quorum caput Dunstaple exetitit, fuisse perhibetur . . .

[42] Coussemaker, Scr. IV., S. 76, Liber de arte contrapuncti a magistro Joanne Tinctoris: Neque, quod satis admirari nequeo, quippiam compositum nisi citra annos quadraginta extat, quod auditu dignum ab eruditis existimetur; hac vero tempestate, ut praeteream innumeros concentores venustissime pronuntiantes, nescio an virtute cuiusdam coelestis influxus, an vehementia assiduae exercitationis infiniti florent compositores, ut Joannes Okeghem, Joannes Regis, Anthonius Busnois, Firminus Caron, Guillermus Faugues, qui novissimis temporibus vita functos Johannem Dunstaple, Egidium Binchois, Guillernum Dufay se praeceptores habuisse in hac arte divina gloriantur (p. 77).

Digitized by Google

[43] Theodor Kroyer, Besprech. von A. Schering, Studien zur Musikgesch. d. Frührenaissance, in Zeitschrift f. Musikwissenschaft I. (1918), S. 205. — Über das Organetto vgl. A. Schering a. a. O. S. 57.

[44] H. Leichtentritt, Gesch. d. Motette, S. 34.

[45] H. Riemann, Musikgesch., S. 162.

[46] H. Riemann, ebendort, S. 422. — Vgl. auch Leichtentritt, a. a. O., über Heinrich Isaak, De profundis: „Mitten in einem reichbelebten kontrapunktischen Satze setzt er hier diejenigen Textworte, in denen der eigentliche Inhalt des Satzes sich konzentriert, also die Hauptsache, „adiuva me" in einfachen Akkorden homophon". Ähnlich die Communio für den ersten Advent-Sonntag. Über Palestrina's Motette, gewidmet dem Kardinal Hippolito d'Este, O admirabile commercium: „Das Stück ist ein gutes Beispiel für eine ganze Klasse der Motetten Palestrinas, jene liedartigen, fast akkordisch gesetzten . . ." — Lederer, a. a. O. S. 257 über die latente Harmonie der Melodie. — Orel (G. Adlers Handb. d. Musikgesch.), S. 254, urteilt zusammenfassend über das XV. Jh.: Auf dem Gebiete der Motettkomposition bedeutet diese Stilepoche im Prinzip die völlige Abkehr von der Kontrapunktik im Sinne der sukzessiven selbständigen Stimmenkomposition. Es werden nicht mehr horizontale Linien übereinander gelegt, sondern eine in jeder Hinsicht herrschende Hauptstimme bedingt und bestimmt die Bildung der anderen (Begleit-) Stimmen auf prinzipieller homophoner Grundlage. Dazu S. 26; S. 295 über Palestrina: Obwohl sich in vielen Stellen größte Beherrschung der kontrapunktischen Kunst zeigt, tritt dennoch häufig eine Bevorzugung rein akkordischen Satzes zutage". S. 308 über Giovanni Gabrieli: „Nicht auf Linienwirkung wird gearbeitet, sondern in den bis ins kleinste abgetönten Farben des mannigfaltigen Zusammenklanges verschiedener Stimmen liegt die Wirkung und Kraft dieser Kompositionen". — Ebenso urteilt Einstein im Handbuch S. 316. — Knud Jeppesen, Der Palestrina-Stil und die Dissonanz, 1925.

[47] A. Einstein, Geschichte der Musik (Aus Natur und Geisteswelt 438), S. 20.

[48] H. Riemann, Gesch. d. Musiktheorie, S. 270.

[49] Franchinus Gafurius, De harmonia musicorum instrumentorum, 1518, lib. III, cap. X: Quid sit harmonia? Ea nempe est extremarum contrariarumque vocum communi medio consonantias complectentium suavis et congrua sonoritas . . . Hic falso sunt arbitrati qui consonantiam et harmoniam idem esse posuerunt. Nam quamquam harmonia consonantia est, omnis tamen consonantia non facit harmoniam. Consonantia namque ex acuto et grani generatur sono: harmonia vero ex acuto et gravi conficitur atque medio . . . (cap. XI). Tres soni harmonica medietate dispositi et simul sonantes dulcissimum concentum atque ipsam harmoniam efficiunt . . . [harmonia] nempe duabus consonantiis inaequalibus constat, quae ex dissimilibus proportionibus (majore quidem majoribus numeris, minore minoribus) conducuntur. — Das akkordische Element schon im Vordergrund im Traktat des Guilelmus Monachus Mitte des 15. Jhs., der musikalischen Praxis bei Dufay entsprechend, Orel in G. Adlers Handb. S. 266.

[50] L. B. Alberti, De re aedificatoria, lib. IX, cap. VI.

[51] Pietro Aron, Il Toscanello in musica (1523), Lib. II, cap. 16: Onde gli moderni in questo meglio hanno considerato come è manifesto per le compositioni da essi a quatro e cinque a sei et a più voci fatte, de le quali ciascuna tiene luogo commodo facile et grato, perche c o n s i d e r a n d o i n s i e m e tutti le parti et non secondo come di sopra e detto . . . [Nacheinanderkomponieren der Stimmen].

[52] Guido Adler, Der Stil in der Musik, S. 67.

[53] Otto Ursprung, Vier Studien zur Geschichte des deutschen Liedes, II., im Archiv f. Musikwissenschaft V (1923), S. 20. — Vgl. auch O. Ursprung, Jacobus de Kerle (Denkmäler der Tonkunst in Bayern XXVI), S. XXIV. — Kurt Huber, Ivo de Viterbo, II. Teil, u. Musikal. Vorlesungen.

[54] H. Riemann, Gesch. d. Musiktheorie, S. 375.

Digitized by Google

Anm. 6. Kap.

[55] Gioseffo Zarlino, Istitutioni harmoniche 1558, lib. II, cap. 8: ... Quali consonanze siano più piene et quali più vaghe. La onde chiamano piene quelle consonanze, le quali hanno maggior possanza d'occupar l'udito con suoni diuersi; perilche si può dire che la Quinta sia più piena della Ottava; percioche i suoi estremi occupano maggiormente et con più diletto l'udito con diuersi suoni che non fanno gli estremi della Ottava i quali sono equisonanti et s'assimigliano l'un l'altro ... Si che de qui, si può cauare una regola, che tutte quelle che sono di maggiore proportione sono più piene, ... et tanto più sono uaghe quanto più si partono della semplicità, della quale i nostri sentimenti non molto si rallegrano; poiche amano maggiormente le cose composte che le semplici ... (lib. III, cap. 29): Conciosiache molto bene sapeuano, che l'harmonia non può nascere se non da cose tra loro diuerse, discordanti et contrarie et non da quelle ch'in ogni cosa convengono. La onde se da tal varietà nasce l'harmonia. (lib. III, cap. 36:) ... essendo che la natura ha in odio le cose senza proportione et senza misura et si diletta di quelle c'hanno tra loro conuenienza.

[56] Karl Stumpf, Konsonanz und Dissonanz (Beiträge zur Akustik und Muiskwissenschaft), 1. Heft, 1898, S. 84 f.

[57] Ludovico Fogliani, Musica theoretica 1529. Quis enim nisi sensu aurium diminutus neget, plures alias a praedictis quinque inveniri posse consonantias?

[58] Theodor Kroyer, Die musica speculativa des magister Erasmus Heritius, in der Festschrift für Adolf Sandberger, 1918, S. 68 f., 94. — Hermann Abert, Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen, 1905, S. 168. — Bei Boëthius, auf den dieses Einteilungsprinzip in der mittelalterlichen Musiktheorie zurückgeht, findet sich eine Dreiteilung in musica mundana, humana und instrumentalis. Nach moderner Terminologie müßte man unterscheiden eine kosmische, psychophysische und mechanisch-akustische Betrachtung der Musik. In diesem Sinne schließt sich auch die dritte an sich befremdende Kategorie den beiden ersteren gleichwertig an. Bezeichnend ist, daß die musica humana nicht die Vokalmusik mitumfaßt, wodurch der rein spekulative Charakter der Einteilung deutlich hervortritt. H. Abert, a. a. O. S. 164 f. — Th. Kroyer, a. a. O. S. 92 f.

[59] Robert Haas, Die Musik des Barocks (Handb. d. Musikwissenschaft), S. 22.

[60] Johannes Mattheson, Kleine Generalbaßschule, 1735. — Vgl. Riemann, Gesch. d. Musiktheorie, S. 458.

[61] Alfred Orel in G. Adlers Handb., S. 254 f.

[62] R. Haas, a. a. O. S. 22,

[63] Nach Peri's Vorwort an den Leser zur Oper „Euridice" (1600) soll der Tonsatz eine Art Mitte zwischen Rede und Gesang einnehmen. Die hauptsächlichste Sorgfalt ist den Begleitharmonien zuzuwerten, indem die Stimme so lange auf demselben Akkord zu verbleiben hat, bis logische oder grammatische Gründe von Belang zu einem Wechsel der Harmonie zwingen. (Hermann Kretzschmer, Geschichte der Oper, S. 32.) Die Harmonie ist Träger der Gesamtstimmung; beachte den Harmoniewechsel in der Szene der Verkündigung von Euridice's Tod durch Dafne, das seltsame Schwanken zwischen Dur und Moll, der scharfe akkordische Gegensatz im Einsatz des Orfeo (E-dur, C-moll), Kretzschar, a. a. O. S. 38 f.

[64] Jean Philippe Rameau, Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels 1722, p. 138. — Nouveau système théorique 1726, p. VI.

[65] Über die „zweidimensionale Melodie" vgl. Karl Blessinger, Zum Problem der modernen Polyphonie, in der Allgem. Musikzeitung, 55. Jahrg. (1928), S. 931, 955, 975, vor allem S. 933.

[66] J. Müller-Blattau, Grundzüge einer Geschichte der Fuge 1923, S. 89.

[67] J. Müller-Blattau, a. a. O. S. 86.

[68] A. Einstein, a. a. O. S. 56.

[69] Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, II. Th., Kap. 39, Zur Metaphysik der Musik.

Digitized by Google

[1] Ernst Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen, Bd. I. Die Sprache, S. 168: „Noch in unseren modernen Kultursprachen bilden örtliche und zeitliche Bestimmungen vielfach eine ungeschiedene Einheit; noch hier ist es eine sehr gewöhnliche Erscheinung, daß ein und dasselbe Wort für den Ausdruck räumlicher wie zeitlicher Verhältnisse gebraucht wird. Noch reichere Belege für diesen Zusammenhang bieten die Sprachen der Naturvölker dar .... Die einfachen Ortsadverbia werden unterschiedslos auch im zeitlichen Sinne verwandelt, so daß z. B. das Wort für „hier" mit dem für „jetzt", das für „dort" mit dem für früher oder später zusammenfallen". Vgl. auch S. 172.

[2] Roehl, Versuch einer systematischen Grammatik der Schambulasprache, S. 108.

[3] Für das Verhältnis der örtlich-dinglichen und der zeitlich-kausalen Vorstellung ist auch die in den primitiven Sprachen vorherrschende „Indifferenz von Nomen und Verbum" bezeichnend, d. h. dasselbe Wort kann nominale wie verbale Bedeutung haben, ohne daß es zu einer eindeutigen sprachlichen Unterscheidung kommt. „Zu einer wirklichen Scheidung beider Formklassen scheinen fast ausschließlich die Sprachen des indogermanischen und des semitischen Kreises gelangt zu sein . . ." (Cassirer, a. a. O. S. 233 f.). Vgl. auch Wundt, Völkerpsychologie I., S. 129 f. — So kann entweder die bloße Nebeneinanderstellung eines Subjektnomens mit einem Verbalnomen als Prädikat eine Tätigkeit des Subjektes im verbalen Sinne ausdrücken, z. B. gehend — ich = ich gehe, wie im Samojedischen, oder der Verbalausdruck kann in der Possessivform gegeben sein, z. B. mein Gehen — ich gehe, wie im Finnischen und Tungusischen. (Heinrich Winkler, Der uraltaische Sprachstamm, das Finnische und das Japanische, 1909, S. 70 f, 76 f.) Ähnlich ist die von Wundt a. a. O., I. 412 angeführte Form „seine Thränen" = er weint. — „Das japanische Verbum ist durchaus nominal". So heißt „(das) Gehen des Menschen" der Mensch geht. (Winkler, a. a. O. S. 167 f. — Vgl. auch Cassirer, a. a. O. S. 233 f.— Der verbale Ausdruck kann auch durch Verbindung eines Verbalnomens mit einem Lokativpräfix, einer deutenden Ortsbezeichnung, gebildet werden. Wundt führt aus der Buschmannsprache folgendes charakteristisches Beispiel an: „Busches Mann hier, da-gehend, laufen-zu Weißen, er Weißer gebend-hin Tabak, er da-gehend rauchen . . . (Wundt, a. a. O. I. 331 f.)

[4] Georg Simmel, Das Problem der historischen Zeit. Philosophische Vorträge, veröffentlicht v. d. Kant-Gesellschaft, Nr. 12, 1916.

[5] Lionardo da Vinci, M. Charles Ravaisson-Mollien, Les manuscrits de Léonard de Vinci, Mscr. G, fol. 96 v.

[6] Galileo Galilei, Il saggiatore, Opere, Edit. Albèri, IV, p. 171: La filosofia è scritta in questo grandissimo libro, che continuamente ci sta aperto innanzi agli occhi (io dico l'Universo), ma non si può intendere, se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri ne'quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto. — Brief an Fortunio Liceti 1641 (Opere, VII, p. 355): ma io veramente stimo il libro della filosofia esser quello della natura che perpetuamente ci sta aperto innanzi agli occhi; ma perche è scritto in caratteri diversi da quelli del nostro alfabeto, non più esser da tutti letto, e sono i caratteri di tal libro Triangoli, Quadrati, Cerchi, Sfere, Coni, Piramidi e altre figure matematiche attissime per tal lettura.

[7] Ut oculus ad colores, auris ad sonos, ita mens hominis non ad quaevis sed ad quanta intelligenda condita est. — W. Dilthey, Die Autonomie des Denkens, der konstruktive Rationalismus und der pantheistische Monismus nach ihrem Zusammenhang im XVII. Jahrh., Schriften II. Bd., S. 259.

[8] Wilhelm Windelband, Lehrbuch d. Geschichte d. Philosophie, 6. Aufl. 1912, S. 338, 340.

Digitized by Google

Anm. 7. Kap.

[9] E. Cassirer, Das Erkenntnisproblem I, S. 222 f., 293.

[10] Giordano Bruno, De maximo et immenso, lib. III, cap. VI, mit dem Titel: „Irregulariter recursus seu revolutiones fieri, nullum consequenter circulum circa medium esse posse. Namque si unus in tellure motus est irregularis, oportet motus omnes alios quantumlibet regulares perturbari." (Opera latine conscripta, vol. I, pars 1, p. 361), Kommentar dazu (p. 362): Mathematice enim circularis motus non est in materia, quaecunque et qualiscunque sit, immo neque ullam formam vere in materia esse. Über die Bedeutung von forma als forma substantialis im Sinne der Scholastik, als platonische Idee, klärt der folgende Satz auf: Platonici dixerunt (et non omnino male), neque hominem verum, neque verum equum. Die Folgerung daraus: quod ad motus ergo attinet eorum nulla, vel quae proprius accedat, mensura reperitur. Es folgt die weitere Ausführung, daß niemals in zwei Zeitpunkten die Zusammensetzung der Elemente die gleiche sei. Das Wesen der physikalischen Gesetzmäßigkeit ist hier noch nicht erkannt; die „historische" Methode der Einmaligkeit aller Erscheinungen wird auf die naturwissenschaftliche Betrachtung angewendet. — Vgl. dazu ebendort cap. VII mit dem Titel: „Persequitur propositum de vanitate circulorum . . ." Im Kommentar (p. 371): In natura circulus ideo non ullus est, ne similis omnino iidem effectus aliquando redire possint; nullum quippe signum est, quo astra ad telluris aspectum omnia ad omnino eandem aliquando venire habeant posituram. Et mirum quod, cum non sit possibile ut quippiam eorum quae composita sunt in duobus instantibus eandem prorsus habeat dispositionem habitumque omnino unum, credant hoc ipsum in tanta universi varietate posse comprobari, ut quandoque omnes iidem numero appareant. — De triplici minimo et mensura libri V, lib. II, cap. V mit dem Titel: „duas figuras vel lineas in materia omnino aequales ostendere vel bis eandem repetere, est impossibile." Gegen die Anwendbarkeit von Maß und Zahl vor allem im Kommentar p. 207: Et plane insensatissimi capitis est putare ita naturam numerorum habere differentias sicut et nos . . . und das folgende. Der Gedankengang ist: Da jedes Zählen Gleichheit der zu zählenden Einheiten voraussetzt, diese Gleichheit in der Natur physisch nicht vorhanden ist, entspricht die Anwendung der mathematischen Zahl nicht der unendlichen Mannigfaltigkeit der Erscheinungswelt und läßt sich auf diese nicht anwenden. — Über die wechselnde Zusammensetzung im Ablauf der Zeit vgl. ebendort p. 208: Nihil variabile atque compositum in duobus temporis momentis eisdem prorsus partibus eodemque partium ordine consistit . . . An mehrfachen Stellen findet sich das Problem behandelt in der Schrift: Articuli adversus Mathematicos (Opera lat. conscr. vol. I, pars 3).

[11] Julius Caesar Scaliger, Exotericarum exercitationum liber XV. De Subtilitate, Frankfurt 1601, Exercitatio CCC, 2, p. 896: An igitur symmetria sit pulchritudo? Non est. Pulchritudo qualitas est. Symmetria est in praedicamento relationis. . . . Praeterea sensus multis rebus asymmetris delectatur: ut fructibus immaturis. (!) Imperfecti sunt hi. . . . Symmetriam vero à sensu non apprehendi, sed illud ipsum in quo ea est: satis patet a luce in coloribus. Cuius temperationis non solum oculus ignarus est, sed intellectus quidem ignarus.

[12] Vincenzo Danti, Il primo libro del trattato dele perfette proporzioni di tutte le cose, che imitare o ritrarre si possano con l'arte del disegno 1567. — J. v. Schlosser, Materialien VI, S. 50 f. u. Aus der Bildnerwerkstatt der Renaissance, Fragmente zur Geschichte der Renaissanceplastik, II. Eine Bronze des Vincenzo Danti, im Jb. d. ah. Kaiserhauses XXXI, 73 f.

[13] Paolo Pino, Dialogo di Pittura, 1548. — Lionello Venturi, Pierre Arétin, Paul Pino, Louis Dolce ou la critique d'art a Venise au XVI[me] siècle, in der Gazette des Beaux Arts, 66. Jg., 5. Per., 9. Bd. (1924), p. 42 f.

[14] Francis Bacon de Verulam, Sermones fideles sive interiora rerum XLI, de pulchritudine (Opera omnia, Leipzig 1694, Sp. 1210): Non reperitur Pulchritudo aliqua excellens, cui non insit aliquid minus conforme in compagine. Haud facile quis dixerit, utrum Apelles, aut Albertus Durerus

Digitized by Google

nugator maior fuit: quorum alter hominem secundum proportiones Geometricas effingere voluit; alter ex compluribus faciebus, optimas quasque partes desumendo, unam satagebat depingere excellentem. Tales (credo) effigies vix ulli placebunt, praeterquam Pictori ipsi. Non quin existimem, elegantiorem faciem depingi a Pictore posse, quam umquam in vivis fuit; sed hoc ei contingere oportet ex felicitate quadam, et casu (veluti Musicis sui cantus) non autem ex regulis artis.

[15] Lodovico Dolce, Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino, 1557. — Lionello Venturi, a. a. O. p. 42 f.

[16] Julius v. Schlosser, Materialien (a. a. O.) VI, S. 57. — K. Vossler, P. Aretino's künstlerisches Bekenntnis, in den Neuen Heidelberger Jahrb. 1900.

[17] Edgar Zilsel, Die Entstehung des Geniebegriffes, 1926, S. 308.

[18] Goethe, Zur Naturwissenschaft im allgemeinen. Einwirkung der neueren Philosophie. (Ausg. Cotta 1895, Bd. 33, S. 224). — Vgl. auch Zur Naturwissenschaft im allgemeinen. Anschauende Urteilskraft (a. a. O. S. 228): „Hatte ich doch erst unbewußt und aus innerem Trieb auf jenes Urbildliche, Typische restlos gedrungen, war es mir sogar geglückt, eine naturgemäße Darstellung aufzubauen, so konnte mich nunmehr nichts weiter verhindern, das Abenteuer der Vernunft, wie es der Alte vom Königsberge selbst nennt, mutig zu bestehen".

[19] Goethe, ebenso (a. a. O. S. 227).

[20] Goethe, Zur Naturwissenschaft im allgemeinen, „Induktion" (1829), Cotta-Ausg. 1895, XXXIII. S. 317.

[21] Goethe, Zur Naturwissenschaft im allgemeinen, Über Mathematik und deren Mißbrauch (a. a. O. S. 262).

[22] Goethe, Über Mathematik und deren Mißbrauch. II Traité de Physique par Despretz (a. a. O. Bd. 33, S. 266).

[23] J. P. Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. 20. Dez. 1826.

[24] Einleitung von Karl Goedeke zu Goethes Farbenlehre (a. a. O. Bd. 34, S. XIX). — Zur Stellung Goethes zur Mathematik vgl. auch: Sprüche in Prosa, Über Naturwissenschaften. Einzelne Betrachtungen und Aphorismen. III (a. a. O., Bd. 4, S. 238): „Es ist vieles wahr, was sich nicht berechnen läßt . . ." Die Physik hat sich ihre Unabhängigkeit von der Mathematik zu bewahren (IV. — a. a. O., Bd. 4, S. 248). „Die große Aufgabe wäre: Die mathematisch-philosophischen Theorien aus den Teilen der Physik zu verbannen, in welcher sie Erkenntnis, anstatt sie zu fördern, nur verhindern . . ." (V. — a. a. O. S. 265). — „Mathematik ist wie die Dialektik . . . Ob die Mathematik Pfennige oder Guineen berechnet, die Rhetorik Wahres oder Falsches verteidige, ist beiden vollkommen gleich" (IV. — a. a. O., Bd. V, S. 253). Der Mathematik wird das Sittliche entgegengestellt: „Der Mathematiker ist nur insofern vollkommen, als er ein vollkommener Mensch ist, als er das Schöne des Wahren in sich empfindet." (IV. — a. a. O., Bd. 4, S. 253) und noch entschiedener (III. — a. a. O., Bd. 4, S. 239): „Wenn man sie (die Mathematiker) aber auch auf ehrfurchtsvolle Weise in Zeit und Raum gewähren läßt, so werden sie erkennen, daß wir etwas gewahr werden, was weit darüber hinausgeht, welches allen angehört und ohne welches sie selbst weder tun noch wirken könnten: Idee und Liebe". — Über die Anmaßung der Mathematiker, „als Universalmenschen" alles zu beherrschen, V (a. a. O., Bd. 4, S. 264, 265, 266).

[25] Goethe, Zur Farbenlehre, didaktischer Teil, Vorwort (Ausg. Cotta 1895, Bd. 34, S. 8).

[26] Goethe, a. a. O., § 228 (a. a. O. Bd. 34 S. 71). — Über das Qualitative der Farbe vgl. Sprüche in Prosa, Über Naturwissenschaft. Einzelne Betrachtungen und Aphorismen V (a. a. O., Bd. IV, S. 260): „Ich habe nichts dagegen, wenn man die Farbe sogar zu fühlen glaubt; ihr eigenes Eigenschaftliche würde nur dadurch noch mehr betätigt. — Auch zu schmecken ist sie: blau wird alkalisch, gelbrot sauer schmecken. Alle Manifestationen der Wesenheiten sind verwandt."

Digitized by Google

Anm. 7. Kap.

[27] Goethe, Entwurf einer Farbenlehre, Einleitung (a. a. O Bd, 34. S. 13) — § 69 (a. a. O. S. 34).

[28] Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei, S. 264, n. 243: L'azuro dell'aria nasce della grossezza del corpo de l'aria aluminata, interposta infra le tenebre superiori e la terra. . . . e tanto sara di piu bello azurro, quanto di rietro à essa sara magiore tenebre . . . et uedesi ne ne monti, che ano piu ombra, essere piu bello azuro nelle longhe distantie, e cosi dou' è piu aluminato, mostrare piu il colore del monte che dell' azuro apichatoli dell'aria, che infra lui e l'occhio s'interpone. — H. Ludwig hat in der Übersetzung des ersten Satzes das Wort aluminata übersehen, welches gerade so sehr der Goethe'schen Theorie entspricht.

[29] Goethe, a. a. O., § 745 (a. a. O. Bd. 34. S. 193).

[30] Goethe, a. a. O., Vorwort (a. a. O. Bd. 34. S. 4).

[31] Goethe, a. a. O., § 175 (a. a. O. Bd. 24 S. 58) — § 177 (a. a. O. S. 59). — Vgl. dazu § 716 (S. 185): „Er (der Physiker) soll sich eine Methode bilden, die dem Anschauen gemäß ist; er soll sich hüten, das Anschauen in Begriffe, den Begriff in Worte zu verwandeln und mit diesen Worten als wären's Gegenstände, umzugehen und zu verfahren . . . (§ 718): . . . Das Schlimmste, was der Physik so wie mancher anderer Wissenschaft widerfahren kann, ist, daß man das Abgeleitete für das Ursprüngliche hält und, da man das Ursprüngliche aus Abgeleitetem nicht ableiten kann, das Ursprüngliche aus dem Abgeleiteten zu erklären sucht. Dadurch entsteht eine unendliche Verwirrung, ein Wortkram und eine fortdauernde Bemühung, Ausflüchte zu suchen und zu finden, wo das Wahre nur irgend hervortritt und mächtig werden will".

[32] Goethe, Osteologie, „Den Menschen wie den Tieren ist ein Zwischenknochen der oberen Kinnlade zuzuschreiben" (a. a. O., Bd. 32, S. 172).

[33] Goethe, Morphologie, Geschichte meines botanischen Studiums (a. a. O., Bd. 32 S. 63). — Italienische Reise, Palermo den 17. April 1787 (a. a. O., Bd. 22, S. 254).

[34] Goethe, Zur Naturwissenschaft im allgemeinen. „Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort" (a. a. O., Bd. 33, S. 246). — Osteologie. „Das Schädelgerüste aus sechs Wirbelknochen auferbaut" (a. a. O., Bd. 32, S. 206).

[35] Goethe, Sprüche in Prosa, Über Naturwissenschaft. Einzelne Betrachtungen und Aphorismen, IV (a. a. O., Bd. 4, S. 248).

[36] Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, 1. Th., 1. Buch, § 15: „Wir verlangen die Zurückführung jeder logischen Begründung auf eine anschauliche; sie (die Mathematik) hingegen ist mit großer Mühe bestrebt, die ihr eigenthümliche, überall nahe, anschauliche Evidenz muthwillig zu verwerfen, um ihr eine logische zu substituieren".

[37] Schopenhauer an gleicher Stelle.

[38] Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, II. Th., Kap. 7.

[39] E. Cassirer, Das Erkenntnisproblem, III, S. 423.

[40] Otto Fischer, Chinesische Landschaftsmalerei, 1921, S. 103.

[41] O. Fischer, a. a. O. S. 105.

[42] O. Fischer, a. a. O. S. 107.

[43] O. Fischer, a. a. O. S. 84.

[44] O. Fischer, a. a. O. S. 67; vgl. vor allem Tafel 1 u. 2.

[45] O. Fischer, a. a. O. S. 83.

[46] Bernd Melchers, China. Der Tempelbau 1922, S. 15 u. Plan I.

[47] Vgl. z. B. Dung-huang-sï (B. Melchers, a. a. O. Pl. X) oder Kü-fu-hsien in Shantung (Ernst Boerschmann, Die Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen, Bd. II, Taf. 34).

[48] Die sog. Konsolen-Kapitäle (E. Boerschmann, a. a. O., Bd. I, S. 60), bei denen zwei hochkantig gestellte Konsolbretter rechtwinkelig zueinander angeordnet sind, sind nicht im Sinne der griechischen Baukunst als Kapitäl anzusprechen, da sie tektonisch nicht zur Säule, sondern

Digitized by Google

zum System der Horizontalbalken gehören. Sehr bezeichnend für das tektonische Empfinden der Chinesen ist es, daß solche konsolenartige Unterzüge auch gleichsam als Sparrenstücke über den Säulen angeordnet werden, wobei auf ihren Enden die Pfetten aufgelagert werden (E. Boerschmann, a. a. O., Bd. I, S. 74).

[49] Man hat die weite Ausladung der chinesischen Dächer aus der Notwendigkeit des Regenschutzes zu erklären versucht. Daß dies allein nicht die Formgebung erklärt, beweist ein Vergleich mit dem alpenländischen Bauernhaus, bei dem das weitausladende Dach zu ganz anderen Formgebungen führt.

[50] E. Boerschmann, a. a. O., Bd. II, S. 15, 20.

[51] Vgl. z. B. den Grundriß des Tempels der Familie Chén in Canton (E. Boerschmann, a. a. O., Bd. II, S. 277).

[52] Melchers, a. a. O., vor allem Taf. X, XI, XV, XVI.

[53] J. S. M. de Groot, The religions system of China, 1892, Vol. III, p. 935 f. — Marie Luise Gothein, Die Stadtanlage von Peking, im Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Jahrg. 1929 (im Druck).

[54] Marie Luise Gothein, Geschichte der Gartenkunst, 1914. Bd. II, S. 329.

[55] M. L. Gothein, a. a. O., Bd. II, S. 325 (Sir William Temple, The Gardens of Epicurus 1688: The King's Classics, p. 53/54).

[56] Georg v. der Gabelentz, Chinesische Grammatik 1881, S. 42.

[57] Gabelentz, a. a. O. S. 47 f. — 口 Mund (1. Klasse), 曰 geöffneter Mund = Sprache, sprechen (2. Klasse); 旦 Sonne über dem Horizont = früh (2. Klasse); 人 Mensch (1. Klasse), 囚 Mensch in einer Umfriedung = Gefangener (3. Klasse); 司 Beamter, 后 Fürst (4. Klasse).

[58] Gabelentz, a. a. O. S. 112 f. — Vgl. G. v. Humboldt, Lettre à M. Abel Rémusat sur le génie de la langue chinoise und Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues § 24.

[59] Ernest Renan, De l'origine du langage, p. 194: ... Les langues de cette famille semblent créées pour l'abstraction et la metaphysique. Elles ont une souplesse merveilleuse pour exprimer les relations les plus intimes des choses par les flexions de leurs noms, par les temps et les modes si variés de leurs verbes, par leurs mots composés, par la délicatesse de leurs particules ... tout devient pour elles abstraction et catégorie. Elles sont les langues de l'idéalisme.

[60] Gabelentz, a. a. O. S. 115.

[61] Louis Laloy, La musique Chinoise, Paris o. J.

[62] Laloy, a. a. O., p. 13: Dans la joie, l'homme prononce des paroles, les paroles ne suffisant pas, il les prolonge. Les paroles prolongées ne suffisant pas, il les module. Les paroles modulées ne suffisant pas, sans même qu'il s'en aperçoive ses mains font des gestes et ses pieds bondissent.

[63] Laloy, a. a. O., p. 11, Li ki Mémorial des rites (1. Jh. v. Chr.): Si une note se produit, c'est dans le coeur humain qu'elle a pris naissance. Si le coeur humain est ému, c'est par l'action des objets. Sous l'impression des objets il s'émeut, et son émotion se manifeste par des sons. Les sons se répondent entre eux, ce qui donne lieu à des différences. C'est lorsqu'ils présentent ces différences, qu'ils prennent le nom de notes. — Über Musik und Ritus p. 20 f, 24 f.

[64] J. J. M. de Groot, Universismus. Die Grundlagen der Religion und Ethik, des Staatswesens und der Wissenschaft Chinas. 1918, S. 33.

[65] Groot, a. a. O. S. 42; Fortsetzung: Der Grund, weshalb der Heilige das All umfaßt und dadurch das Vorbild ist für die Menschheit unter dem Himmel, ist der: er zeigt sich nicht, daher sein Licht; er besteht nicht, um seiner selbst willen, daher sein Glanz; er kämpft nicht für sein Ich, darum seine Überlegenheit. Ja, wahrlich, da er auch nichts erstrebt, strebt niemand in der Welt gegen ihn. — Lao-Tse, Tao- Te' King, § 7. — O. Fischer, a, a. O., S. 26.

Digitized by Google

[66] Groot, a. a. O. S. 34 f.

[67] Groot, a. a. O. S. 25. — Vgl. dazu Groot, S. 27: Das menschliche Tao bedeutet einen pflichtgemäßen Wandel des Menschen in Übereinstimmung mit den Lebensbedingungen, in die ihn das Tao des Weltalls, das ihn erschuf und unter seinem allmächtigen Einfluß leben läßt, von Natur gestellt hat.

[68] Groot, a. a. O. S. 54. — Vgl. dazu Lao Tse: Laßt ab vom Heiligsein, gebt das Wissen preis, und das Volk wird hundertfach Segen davon haben. Laßt ab von der Menschenliebe, gebt die Pflichterfüllung auf, und das Volk wird seinen kindlichen Gehorsam und seine barmherzige Gesinnung verdoppeln. Laßt ab vom Klugtun, gebt es auf, eure Interessen zu fördern, und nirgends wird es mehr Aufrührer und Räuber geben. Ich meine, diese drei Lehrsätze enthalten so viel, daß die Schrift nicht ausreicht, um es auszudrücken (Groot, S. 53). — Vgl. auch das Selbstbekenntnis des Lao Tse (Groot, S. 92): Ich lebe, wie es die Umstände wollen, wie einer ohne Heim ... Mein Herz ist das eines dummen Menschen! Alles ist mir so vage und verschwommen.

[69] Groot, a. a. O. S. 37.

[70] Albert Einstein, Über die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie, 1920, S. 83.

[71] Max Planck, Acht Vorlesungen über theoretische Physik, 1910, S, 117.

[72] Henri Bergson, Schöpferische Entwicklung, 1912, S. 342. — Die Zeit ist daher keine Quantität, sondern eine Qualität (Essai sur les données immédiates de la consciences, p. 151). — Vgl. auch Durée et simultanéité a propos de la théorie d'Einstein, 1923: le temps qui dure n'est pas mesurable (p. 62).

[73] H. Bergson, a. a. O S 344 — Auf dieser Vorstellung der Zeit beruht auch Bergson's Untersuchung des freien Willens (Essai sur les données immédiates de la conscience, chap III): Toute l'obscurité vient de ce que les uns et les autres [Deterministen und Indeterministen] se représentent la délibération sous forme d'oscillation dans l'espace, alors qu'elle consiste en un progrès dynamique où le moi et les motifs eux-mêmes sont dans un continuel devenir, comme de véritables êtres vivants (p 140) — Vgl. auch p 167: le rapport de causalité interne est purement dynamique.

[74] Herbert Cysarz, Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft, 1926, S 45

[75] Oswald Spengler, Der Untergang des Abendlandes I, S 89, auch S. 86, 181.

[76] O. Spengler, a. a. O. I, S. 88.

[77] Bernhard Diebold, Anarchie im Drama, 4. Aufl. 1928, S. 235.

[78] Leonhard Deutsch, Das Problem der Atonalität und das Zwölftonprinzip, im Melos, 1927, Heft 3, S. 110.

[79] Georg Schünemann, Beziehungen der neueren Musik zu exotischer und frühmittelalterlicher Tonkunst, in der Zeitschr. f. Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft, XIX, 1925, S. 420.

[80] Felix Greissle, Die formalen Grundlagen von Schönberg's Bläserquintett, im Anbruch 1925, Februarheft.

Digitized by Google

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Seite

1. Albrecht Dürer, Der Zeichner mit dem Velum, B. 149, aus „Unterweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheyt", Nürnberg 1525; zu S. 9 . . . . . nach 16
2. Andrea Mantegna, Il Cristo morto „in scurto", zwischen 1457 und 1459, Mailand, Pinacoteca di Brera; zu S. 9 . . . . . nach 16
3. Piero Pollajuolo, Verkündigung Mariä, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum. Schroffe perspektivische Konvergenz der Tiefenlinien; zu S. 12 . . . . . nach 16
4. Francesco di Giorgio Martini, Benetictuswunder, Florenz, Uffizien. Perspektivische Verzerrung infolge der kurzen Augpunkt-Distanz; zu S. 12 . . . . . nach 16
5. Paolo Uccello, Reiterschlacht, London, British Museum. Die perspektivische Bodenkonstruktion ist an den verstreuten Lanzentrümmern erkenntlich; zu S. 14. Schmale Bühne mit flächenhaftem Hintergrund; zu S. 109 . . . . . vor 17
6. Piero della Francesca, Taufe Christi, London, British Museum. Das flache Terrain als perspektivische Grundebene verwendet; zu S. 14 . . . . . vor 17
7. Donato Donatello, David, Marmor, vollendet 1409, Florenz, Bargello. Statische Konstruktion des Körpers im Freiraum; zu S. 18 und S. 65 . . . . . vor 17
8. Donato Donatello, Kopf des Gattamelata, Padua. „Konkave" Formgebung; zu S. 19 vor 17
9. Römische Porträtbüste, sogen. Marius, Ende des I. Jhs. v. Chr., Florenz, Uffizien. „Konvexe" Formgebung; zu S. 19 . . . . . vor 17
10. Psalterkarte von London, XIII. Jh., London, British Museum, Bibl. ms. 6806 (vgl. dazu die photographische Aufnahme mit Umrahmung bei Konrad Miller, Die ältesten Weltkarten, II. Heft, Taf. 1). Fortwirken der antiken Tradition; die Karte ist geostet; das Schema der T-Form in den Meeren deutlich erkenntlich; zu S. 22 . nach 20
11. Sogen. Beatuskarte von 1047; Madrid, Bibl. nat. Mittelalterliche Stilisierung des antiken Schemas; zu S. 22 . . . . . nach 20
12. Herefordkarte, um 1314, Hereford, Kathedrale. Mystisch-symbolische Ausgestaltung der mittelalterlichen Weltkarte; zu S. 23 . . . . . vor 21
13. Portolankarte des Andrea Bianco, 1436 (nach A. E. Nordenskiöld, Periplus, Taf. XIII). Gotische Seefahrerkarte, konstruiert auf Grund der Kursrichtungen und Distanzen; zu S. 24 . . . . . vor 21
14. Rabanus Maurus, De rerum naturis, geschrieben 1023, Montecassino; „de rore". Hieroglyphenartige symbolische Bildzeichen; zu S. 40 . . . . . nach 40
15. Perikopenbuch, vor 1131; München, Staatsbibliothek, Clm. 15.713, Cim. 179; Ausgießung des hl. Geistes. Symbolische Anordnung der Figuren; zu S. 41 . . . . . nach 40
16. Das sogen. Evangeliarium Kaiser Ottos III., München, Staatsbibliothek, 4453. Cim. 58, Einzug Christi in Jerusalem. Symbolische Vertauschung von Oben und Unten; zu S. 41 . . . . . nach 40
17. Kommentar zum Hohen Lied von Honorius Augustodunensis, XII. Jh.; Wien, Nationalbibliothek, Cod. 942. Bildliche Darstellung literarischer Gleichnisse und Metaphern; zu S. 41 . . . . . nach 40

Digitized by Google

Seite

18. Französische Apokalypse, XIII. Jh.; Paris, Bibl. National Fr. 403. Bildliche Darstellung literarischer Gleichnisse und Metaphern; zu S. 41 . . . . . nach 40
19. Französische Apokalypse, wie 18. Leeres Spruchband als Ausdruck des Sprechens; zu S. 50 . . . . . nach 40
20. Rabanus Maurus, wie 14; „de sepulcro". Die räumliche Vorstellung des Säulenbaldachins ist noch trotz der Stilisierung erkenntlich; zu S. 44 . . . . . vor 41
21. Das sogen. Evangeliarium Kaiser Ottos III., wie 16; Christus und Maria von Bethanien. Unräumliche, dekorative Darstellung des Säulenbaldachins; zu S. 44 . . vor 41
22. Die Erschaffung der Eva, Fresko im Kloster Wienhausen, XIII. Jh. Symbolische Bedeutung der Bildrahmen; zu S. 45 . . . . . vor 41
23. Gebhardsbibel, zwischen 1060 und 1088; Admont, Stiftsbibliothek; Daniel wird in der Löwengrube von Habakuk gespeist. Symbolische Bedeutung der Bildrahmen; zu S. 45 . . . . . vor 41
24. Teppich von Bayeux, Stickerei, um 1077; Bayeux, Ancienne évêché; Tod König Eduards (hic Eadwardus rex in lecto alloquitur fideles et hic defunctus est); die Königskrone wird Harold überreicht (hic dederunt Haraldo coronam regis), Harold am Thron zwischen den Adeligen und dem Erzbischof Stigand (hic residet Haroldus rex Anglorum), das Volk bejubelt ihn, das Volk betrachtet entsetzt den Kometen (isti mirant stellam), Harold läßt sich das Erscheinen des Kometen oder einen Traum deuten. Epische Darstellung; zu S. 49 . . . . . vor 41
25. Teppich von Bayeux, wie 24; Aufbruch des Heeres Wilhelms von Hastings gegen Harold (et venerunt ad prelium contra Haroldum regem, hic Wilhelmus dux interrogat Vitalem si vidisset exercitum Haroldi). Epische Darstellung; zu S. 49 . . . vor 41
26. Uta-Evangeliar, 1002—1025; München, Staatsbibliothek, Cod. lat. 13.601, Cim. 54; der Gekreuzigte mit Ecclesia und Synagoge. Verbindung von symbolischer Bilddarstellung mit Schrift; zu S. 50 . . . . . nach 52
27. Uta-Evangeliar, wie 26; der hl. Erhard die Messe lesend. Das Schema des Säulenbaldachins ins Dekorative umgedeutet; zu S. 44. Symbolische Bildanordnung; zu S. 50. Statt Darstellung der Handlung symbolisches Daseinsbild; zu S. 129 . . . nach 52
28. Maître aux boqueteaux, Bible historiale de Guyart des Moulins, geschrieben für Karl V. (geschenkt an den Herzog von Berry 1403); Paris, Bibl. de l'Arsenal, 5212; Moses spricht zu den Juden. Aufbau des Tiefenterrains nach der Höhe; zu S. 57 . vor 53
29. Livre des femmes nobles et renommées de Boccace, 1402; Paris, Bibl. National, Fr. 12.420; Thamar, la très noble peintresse. Subjektive Nahperspektive, Überschneiden des Vordergrundes durch den Bildrand; zu S. 78 . . . . . vor 53
30. Jean Mansel, Les histoires romains, 1454; Paris, Bibl. de l'Arsenal, Msc. 5087; Tanzszene. Perspektivische Verjüngung von unten nach oben; zu S. 58 . . . . . vor 53
31. Boccaccio, Theseide, 3. Viertel des XV. Jhs.; Wien, Nationalbibliothek, Cod. 2617. Perspektivische Verjüngung von rechts nach links; zu S. 58 . . . . . nach 60
32. Kinderzeichnung, Hans-guck in die Luft; Streubild (Fragmentbild) ohne räumlichen Zusammenhang (nach Levinstein); zu S. 60 . . . . . vor 61
33. Kinderzeichnung, Leichenbegängnis mit Kirche und Friedhof. Aufbau des Tiefenraumes nach der Höhe (nach Levinstein); zu S. 61 . . . . . vor 61
34. Kinderzeichnung, Hans-guck in die Luft; a) Profilstellung als Bewegungsausdruck (Knabe, 11 Jahre alt; Zeichn. d. Inst. f. Kultur- u. Universalgeschichte in Leipzig); b) Profilstellung und deutende Geste zur bildlichen Darstellung der inhaltlichen Beziehungen (nach Levinstein); zu S. 62 . . . . . vor 61

Digitized by Google

Seite

35. Kinderzeichnung: a) Schlaraffenland, der Berg aus Hirsebrei. Kontinuierende Darstellung, zwei Phasen: zuerst der Schlaraffe, der sich durchißt, im Berg, das zweitemal dick gefressen nach Durchqueren des Berges (aus dem Bericht über den Kongreß f. Kinderforschung, Berlin 1908); b) Hans-guck in die Luft. Kontinuierende Darstellung; Hans zuerst am Ufer auf das Wasser zugehend, das zweitemal nach dem Sturz im Wasser (Knabe, 12 Jahre alt; Zeichn. d. Inst. f. Kultur- u. Universalgeschichte in Leipzig); zu S. 63 . . . . . vor 61
36. Dijon, Notre-Dame, begonnen ca. 1178, vollendet Mitte des XIII. Jhs.; Blick in den Chor. Schichtung der Mauer; zu S. 73 . . . . . nach 76
37. Gloucester, Kathedrale, Umbau des Chors, 1337—1377. Steinernes Gitterwerk der alten normannischen Mauer als selbständige Mauerschichte vorgestellt; zu S. 73 . nach 76
38. Friedrich Herlin, Georgsaltar, Nördlingen, Rathaus, Stifterinnen. Verschiebung der Bänke gegen das Fliesenmuster zur Erzielung einer perspektivischen Raumwirkung; zu S. 78 . . . . . vor 77
39. Konrad Witz, die Heiligen Katharina und Magdalena; Straßburg, Städtische Gemäldesammlung. Subjektive Perspektive, Tiefenraum; zu S. 78 . . . . . vor 77
40. Andrea del Sarto, Letztes Abendmahl, Florenz, S. Salvi, 1526—1527. Inhaltliche Spannung zwischen der heiligen Handlung und den profanen Figuren im oberen Teil des Bildes; zu S. 110 . . . . . nach 112
41. Correggio, Christus am Ölberg, London, Herzog von Wellington, ca. 1526—1528. Asymmetrische Komposition; die Figur an den Bildrand gerückt, daneben Ausblick in die Tiefe; zu S. 111 . . . . . nach 112
42. Jacopo Tintoretto, die Entführung des Leichnams des hl. Markus aus Alexandrien, nach 1562 Venedig, R. Galerie dell'Accademia, Asymmetrische Lage des Augpunktes; zu S. 115 vor 113
43. Jacopo Tintoretto, Kreuzigung Christi, 1568; Venedig, San Cassiano. Tiefe Lage des Augpunktes; zu S. 117 . . . . . vor 113
44. Jacopo Tintoretto, Hochzeit zu Kana, 1504; Venedig, Maria della Salute. Bipolarität, der Augpunkt liegt nicht in der räumlichen Symmetrieachse, fällt aber mit dem inhaltlichen Mittelpunkt zusammen; zu S. 116 . . . . . nach 116
45. Philippe de Mazerolles, Histoire du bon roi Alexandre, vor 1476; Paris, Petit Palais, Samml. Dutuit, n. 456. Gotisches Schema; gleichzeitige Darstellung von Innen- und Außenraum; zu S. 116 . . . . . nach 116
46. Tizian, Tempelgang Mariä, aus der Scuola della carità; Venedig, Akademie. Kontrast der Kindergestalt zu der mächtigen Treppe; zu S. 117 . . . . . vor 117
47. Jacopo Tintoretto, Tempelgang Mariä, Venedig, Santa Maria dell' Orto. Tiefe Lage des Augpunktes; Unendlichkeitsgefühl, bewirkt durch die Überschneidung der Figuren und Architekturen im Hintergrunde durch die runde Treppe; zu S. 117 . vor 117
48. Maître aux boqueteaux, Poèsies de Guillaume de Machaut, 2. H. d. XIV. Jhs. Paris, Bibl. National Fr. 1584. „Nature" stellt dem Dichter drei von ihren Kindern vor, Sens, Rétorique, Musique. Typische mittelalterliche Landschaftsdarstellung durch Aneinanderfügen von Einzelheiten (Tiere, Pflanzen); zu S. 119 . . . . . nach 124
49. Albrecht Altdorfer, Landschaft, München, Ältere Pinakothek, um 1532. Renaissance-Landschaft, räumlich-simultane Auffassung; zu S. 119 . . . . . nach 124
50. Pieter Brueghel d. Ält., Sommer, Stich aus der Folge der Jahreszeiten von 1570. Perspektivischer Tiefenraum in der Landschaft; zu S. 124 . . . . . vor 125
51. Kopie nach Pieter Brueghel d. Ält., Überfall; Stockholm, Universität. Perspektivischer Tiefenraum als Ausdruck des unendlichen Naturraumes; zu S. 124 . . . . vor 125

Digitized by Google

Seite

52. Maître aux boqueteaux, Bible de Jean de Sy, um 1356; Paris, Bibl. National Fr. 15.397. Abraham und Isaak. Geste zur Bezeichnung der inhaltlichen Beziehung; zu S. 130 . nach 132
53. Collectio decretorum, Anf. d. XIV. Jhs.; Paris, Bibl. National, Lat. 3898; Richter einen Ehestreit schlichtend. Bewegungsrichtung und Geste als Mittel zur Darstellung der inhaltlichen Beziehungen; zu S. 130 . . . . . nach 132
54. Antiphonar, Mitte des XII. Jhs., Salzburg, Stift St. Peter; der Traum Jakobs. Das Herabschreiten der Engel durch Umkehrung der Figur dargestellt; zu S. 130 . . nach 132
55. Maître aux boqueteaux, wie 52; Rebekka am Brunnen. Die bewegte gotische Linie als Bewegungs- und Gefühlsausdruck; zu S. 133 . . . . . vor 133
56. Jean Mansel, Fleur des histoires, Brüssel, Bibl. Royale de Belgique; der Graf von Salerno verstößt Griseldis, um ihre Demut zu prüfen. Die unbestimmte Bewegtheit und das Unstabile der Figuren als Gefühlsausdruck; zu S. 134 . . . . . vor 133
57. Kalender mit Monatsbildern, 1. Viertel des IX. Jhs., Wien, Nationalbibliothek, Cod. 387; November und Dezember. Zwei verschiedene Handlungen durch die Einheit des Objektes (des Schweines) zusammengefaßt; zu S. 141 . . . . . nach 140
58. Antiphonar, Salzburg, wie 54; Gefangennahme Christi am Ölberg. Mehrere Phasen der Handlung in den Gesten einer Figur (Christus) zusammengefaßt; zu S. 141 . nach 140
59. Das sogen. Evangeliar Kaiser Ottos III., wie 16; oben: Christus heilt die Schwiegermutter des Petrus, unten: Christus heilt einen Besessenen. Zwei Handlungen durch die Einheit des Subjektes (Christus) zusammengefaßt; zu S. 142 . . . . . nach 140
60. Teppich von Bayeux, wie 24; Harolds Tod (hic Haroldus rex interfectus est). Darstellung des Schlachtentodes durch vier Phasen: Kampf neben der Fahne, Verwundung durch einen Pfeil, Flucht zu Pferde, Tod; zu S. 142 . . . . . nach 140
61. Filippino Lippi, die Kreuzigung des hl. Philippus, begonnen 1487, vollendet 1502; Florenz, S. Maria novella. Labiles Gleichgewicht (des Kreuzes) als Bewegungsausdruck (des Aufrichtens); zu S. 147 . . . . . vor 141
62. Wolf Huber, Kreuzerhöhung, Wien, Gemäldegalerie. Dynamischer Bewegungsausdruck; zu S. 147 . . . . . vor 141
63. Jacopo Tintoretto, Letztes Abendmahl, Venedig, San Trovaso. Einheitliche Darstellung eines einzigen Augenblickes der Handlung; zu S. 149 . . . . . nach 148
64. Jacopo Tintoretto, Letztes Abendmahl, Venedig, San Giorgio maggiore, Spätwerk. Augenblicksdarstellung als wunderbare Vision; zu S. 150 . . . . . nach 148
65. Rembrandt, der Engel verschwindet vor der Familie des Tobias, Zeichnung mit Klebekorrektur; Wien, Albertina. Augenblicksdarstellung, Wiedergabe der Handlung durch die Wirkung (der Engel überklebt); zu S. 152 . . . . . vor 149
66. Rembrandt, Gefangennahme Christi, Zeichnung. Dresden, Samml. Friedrich August II., L.-H. F. II, 47. Augenblicksdarstellung als subjektives Erlebnis (Christus erscheint den Kriegern übermenschlich groß); zu S. 150 . . . . . vor 149
67. Spielplan des Luzerner Osterspieles von 1583; zu S. 191 . . . . . nach 192
68. Simultanbühne für das Passionsspiel von Valenciennes 1547; zu S. 191 . . . . . nach 192
69. Jean Fouquet, Heures de Maistre Estienne Chevalier, Chantilly, Musée Condé; Martyrium der hl. Apollonia. Darstellung eines mittelalterlichen Mysterienspieles mit Mansionen; zu S. 191 . . . . . vor 193
70. Terentius a Johanne Trechsel, Lugduni 1493, Holzschnitt. Renaissancebühne mit Türen; zu S. 219 . . . . . vor 193
71. Baldassare Peruzzi, Szenographie, lavierte Federzeichnung, Florenz, Uffizien. Perspektivische Tiefenbühne, zum Teil praktikabel, zum Teil gemalt; zu S. 222 . . . vor 193

Digitized by Google

Seite

72. Ludovico Burnacini, Dekorationsentwurf zu der Oper „Die Sigprangende römische Monarchey", 1678; Stich, Wien, Nationalbibliothek, Musikaliensamml. Symmetrischer Tiefenraum; Bewegung der Schauspieler aus der Tiefe nach vorne; zu S. 223 vor 193
73. Filippo Juvara, Dekorationsentwurf zu der Oper „Giunio Bruto overo La caduta de Tarquinii", lavierte Federzeichnung; Wien, Nationalbibliothek, Musikaliensamml. 16.692. Tiefenraum mit Spaltung der Tiefenachsen; zu S. 225 . . . . . nach 224
74. Filippo Juvara, wie 73; Asymmetrischer Tiefenraum (die Tiefenachse aber noch normal zum Bühnenportal); zu S. 225 . . . . . nach 224
75. Francesco Orlandi, Theaterdekoration, lavierte Federzeichnung; Wien, Albertina 2548. Bühnenraum aus dem Achteck konstruiert; zu S. 225 . . . . . vor 225
76. Giuseppe Galli-Bibiena, Theaterdekoration, lavierte Federzeichnung; Wien, Albertina 2556. Übereckgestellter Bühnenraum; zu S. 226 . . . . . vor 225
77. Teil eines chinesischen Setzschirmes, Vorzeichnung für ein Federbild; Shosoin, Nara, vielleicht 752 (nach Otto Fischer). Organische Bildung des Baumes (im Gegensatz zur symbolisch-dekorativen im abendländischen Mittelalter); zu S. 269 . . . . . nach 272
78. Wu Tao-Tse zugeschrieben, XI. Jh., Sommer; Koto-in, Kyoto (nach Otto Fischer). Qualitative Raumdarstellung; zu S. 270 . . . . . nach 272
79. a) Buddhakopf, Kalkstein, T'ang-Periode, im Pariser Kunsthandel. Aufsetzen der Detailformen (z. B. Mund, Augenbrauenbogen) auf die runde Grundform des Kopfes. b) Bodhisattvakopf, China, aus den Felsentempeln von Lungmen, Anf. d. VI. Jhs.; Wien, Völkerkundemuseum. Aufsetzen der Detailformen auf die Grundform des Kopfes; zu S. 272 . . . . . nach 272
80. Reiter, Grabbeigabe, gebrannter Ton, T'ang-Periode; im Pariser Kunsthandel. Qualitative Auffassung der Körperform (Nichtberücksichtigen der Gesamtproportion; skelettloser Aufbau); zu S. 272 . . . . . nach 272
81. P'u t'o shan, Heilige Insel der Göttin der Barmherzigkeit; Yü fo tien, Halle der Edelsteinbuddha, Grundriß und Aufriß der Südseite (nach Ernst Boerschmann); zu S. 273 . . . . . vor 273
82. P'u t'o shan, wie 81; Ausbildung des unteren Daches; zu S. 273 . . . . . vor 273
83. Peking, Tai ho men, Eintrittstor zur ersten Torhalle; zu S. 275 . . . . . vor 273
84. Di-wang-mian, Tempelgrundriß (nach Bernd Melchers). Durchgehende Achsen und Wege; zu S. 275 . . . . . vor 273

Digitized by Google

NAMENSVERZEICHNIS

Die *kursiv* gesetzten Seitenzahlen bezeichnen die Stellen, die ausführlicher von der betreffenden Person handeln.

A

Adam von Fulda 240, 245
Abert Herrmann 246
Agrippa von Nettesheim 91, 121
Aischylos 212, 215, 217
Alberti Leon Battista XIX, 3, 6, 7, 8, 10, 32, 33, 54, 59, *79*, 81, *83*, 107, *134*, 135, 239, *242*
Albertus Magnus 26
Albertus de Saxonia 34
Aldegrever 132
Aldus 198
Alhazen 10
Alkanos 211
Amira Karl v. 47, 62, 131, 132
Anaxagoras 221
Anonymus IV. (Coussemaker) 237
Anonymus XIII. (Coussemaker) 237
Anonymus d. Vita d. Brunelleschi 3, 11
Angelico Fra 110
Angelus Silesius 197
Anselm v. Canterbury 96
Antonius v. Padua 221
Apelles 263
Aretino 263
Ariost *171*, 179, 180, 181, 198
Aristoteles 158, 159, 197, *198*, *199*, 200, 204, 213
Armenini 139
Aron Pietro 242, 243
Aubignac 199, *200*, 203, *206*, 208, *214*
Augustinus XXVII, 20, 21, 26, 30, 34, 92, 96

B

Bach Johann Sebastian XXIV, 249, 251
Bacon Francis 91, 262, 283
Bacon Roger 26
Barbaro Daniello 221
Bardi Conte 247
Bartolomeo Fra 13, 137
Basilius der Große 20
Beethoven 253
Beissel Stephan 42
Beldemandis Prodocimus de 237
Bellange 91
Bellechose Henri 143
Bellori XXVI, 13
Bergson Henri 285, 286
Berlinghieri Francesco 24
Bernhard von Clairvaux 53
Bernini Lorenzo XXVI, 86, 140
Bernini Pietro 111
Bertram von Minden 57
Bertrand de Born 167
Bessarion 5
Besseler Heinrich 233, 234, 236
Blond Henry 25
Blondel François 82
Boccaccio 58
Boehme Jacob 91
Bodin 93
Boëthius 96, 230, 245
Bojardo 171, 198
Bonaventura 30, *32*, 121
Borinski Karl 4, 198
Borromini XXVI, 74, 83, 86, 93
Botticelli XXVI, 12, 137
Botticini 12
Boudri de Bourgeuil 52
Bouillé Charles 104
Bramante 16, *105*, *106*, 155, 221
Brueghel Pieter d. Ält. 120, *122—126*
Brunelleschi 2, 3, 6, *16*, 54, 82, 95, 105, 129, *144*, 154, 198, 239
Bruno Giordano 91, 100, *103*, *104*, 114, 118, 158, 197, 262
Buchner Hans 24
Buonarroti siehe Michelangelo
Burckhardt Jakob 3, 4
Burdach Karl 3, 4
Burnacini Ludovico 223
Busoni 290
Buxtehude Dietrich 249

C

Caccini Giulio 247, 252
Calderon *196*, *207*
Camoens 172
Campanella *102*, 261
Campanus von Novara 100
Canossa Ludovico 222
Caravaggio 121, 152, 181
Cardanus 82, *101*
Carlisle 3
Cassiodor 257
Cassirer Ernst 76
Castagno Andrea 59, 109, 136
Castelvetro 200
Castiglione Baldassare 222
Cavalieri 144
Cellini Benvenuto 17, 65
Cennino Cennini 7, 87
Cervantes 3, 172, *182*
Cézanne 287, 288
Chrestien de Troyes 178
Cicero 5

Digitized by Google

Cicogna 233
Clemens VII. 34
Clemens von Alexandrien 95
Cock Matthijs 123
Cohen Gustave 194
Corneille 195, 199, *201*, *205*, *206*, *209*, 215, 221
Correggio *107*, 110, *111*
Cotton Johannes 232
Courajod Louis 3
Cromberger Giacomo 220
Cusanus siehe Nicolaus v. Cues
Cysarz XXV. XXVI, 286

D

Dante 2, 6, 31
Danti Ignazio 13, 54
Danti Vincenzo 262
Dati Leonardo 24
Daviler 82
D'Aubignac siehe Aubignac
David Gerard 142
Dehio Georg 43, 67
De Klerk 288
Delcour 93
Demokritos 221
Desargues 11
Descartes 2, 5, 11, 93, 261
Desiderio Monsù 91
Deutsch Leonhard 290
Diebold Bernhard 290
Dilthey 5
Ditterlin Wendel 92
Dionysius Areopagita 30
Dolce Ludovico 263
Donatello XXVI, 2, *18*, *19*, 64, 95, 128, 129, 138, 143, 146
Doni 216
Dürer 8, 9, 32, 40, 42, 65, *86*, 87, 263
Dufay 240, 247
Duhem Pierre 286
Duns Scotus 31
Dunstaple 240, 241
Durandus 86
Dvořák Max XVII, 6, 45, 65, 67, 122, 124

E

Eckhard Meister 95, 96, 98
Eckhard IV. 51
Einstein Albert 295
Einstein Alfred 241, 249
Eratosthenes 26
Este Isabella d' 221
Euklid 10, 197, 266
Euler 261
Euripides 215
Eyck Jan van 81, 123
Eyck, Brüder van 3

F

Fabricius 35
Fermat 11, 261
Fichte 4
Ficino Marsilio XIX, *32*, *33*, 34, 91
Ficker Rudolf 229
Filarete Averlino 81, 87, 137
Filiastrus Kardinal 24
Fischer Otto 269
Flemalle Meister von 142
Fogliani Ludovico 245
Fouquet 141
Francesco di Giorgio 12
Franco aus Köln 232, 233, 237
Franco aus Paris 232
Frankl Paul 67, 74
Franz von Assisi 4, 121
Franz Herzog von Brabant 219
Franz von Sales 91, 92
Freytag Gustav 198
Furttenbach 223

G

Gabelentz 279
Gaddi Taddeo 117, 147
Gafurius Franchinus 241, 242
Galen 5
Galilei Galileo 2, 3, 35, 91, 97, 98, 144, 260
Galilei Vincenzo 247, 252
Gall Ernst 67, 70
Galli-Bibiena Ferdinando 225
Galli-Bibiena Giuseppe 226
Garlandia Johannes de, d. Ält. 232, 234, 236, 237,
Garlandia Johannes de, d. Jüng. 238
Garofalo 137
Gassendi 28
Gauricus Pomponius 14, 87
Gebhard E. 3
Gemistos Plethon 5
Georgios von Trapezunt 5
Gevaert Fierens 3
Ghiberti 3, 7, 10, 52, 87, 129, *144*
Ghirlandajo 112, 136, 145, 147
Gilbert 157, 158
Giotto 2, 6, *46*, 47
Gluck 251, 252
Gobineau 4
Goethe XX, 39, 148, 192, 212, *263—267*
Gogh Vincent van 268, 288
Goldschmidt Adolf 39, 43
Görres 3
Gottfried von Straßburg 161, 165, 170
Gozzoli Benozzo 12
Greco 91, 118
Gregor der Große 47
Greissle Felix 291
Grevens 202
Groot Hugo de 93
Groote Gerard 95
Grünewald Matthias 153
Grocheo Johannes de 232, 245
Guarini Guarino 74, 83, 93
Guido d'Arezzo 230
Gundelfinger Matthias 185, 187
Gundolf XXV
Gutenberg 3
Guy de Châlis 232

H

Haas Robert 246
Hadeln Detlef von 19
Häring Hugo 288
Hartmann von Aue 52
Hauer Jos. Mathias 290

Digitized by Google

Hauptmann Moritz 244
Hauttmann Max 161
Haydn Joseph XXIV, 253
Hegel XXVII, 4
Heinrich von Veldecke 51, *169*, *170*, 173, *174*, *175*, 179
Herbert von Cherbury 93
Heritius Erasmus 230
Herlin Friedrich 78
Hermelink H. 3
Hieronymus 21
Hildebrand Adolf XXII
Hildebrandt Rudolf 3
Hoai Nan-tzen 281
Hobbes 259, 260
Honorius Augustodunensis 41
Horaz 200
Hsi-ma-Kuang 275
Huber Kurt 243
Huber Wolf 146, 147, 268
Hucbald 230
Hughes Thomas 220
Hugo Victor 3

J

Jaensch E. R. 12
Jakob von Lüttich 236
Jamnitzer Christoph 92
Jao-Tse-jan 271
Jeannequin 239
Jessner 289
Ignazius von Loyola 91, 103, 108, 111, 171
Ji' 283
Johann XXII. 236
Jones Inigo 223
Joseph Erzherzog (später Joseph I.) 223
Isidor von Sevilla 21
Justi Karl 143
Juvara Filippo 224, 225

K

Kandinski 288
Kant 2, 259, 263, 286
Keller Gottfried 186
Kepler 29, 34, 35, 97, 104, *156*, *157*, 158, 260
Kern J. G. 15
Kerschensteiner 60
Kiesler Friedrich 289
King Oliver 130
Klerk De 288
Klopstock XXV, XXVI
Kokoschka 288
Kolumbus 3, *26*, 27, 28
Konfuzius 283
Kopernikus 3, *28*, 29, 34, 35, 100, 108, 156
Kuan Tse 284
K'ung Ki' 283
Kuo Hsi 269

L

Lach Robert XXIII
Lactantius 21
Lambertus 43
Lao Tse 283, 284
Lasteyrie Robert de 69
Le Corbusier 288
Lederer Viktor 233, 421
Leger Fernand 289
Leibniz 2, 5, 93, *158—160*, 259, 261
Leichtentritt Hugo 232, 240
Leo X. 198, 222
Leo Friedrich 214, 215
Leonin 233
Lessing 53, 93
Levinstein 60
Li Ch'eng 268
Limburg, Brüder von 123
Lionardo da Vinci XXIX, 3, 10, 11, 13, *16*, *17*, 20, 28, 31, 52, 53, *54*, *55*, 65, 79, 87, 96, 98, 100, 102, 107, 109, 132, *134—136*, 138, 139, 145, 146, *147*, *148*, 149, 195, 220, 243, 259, 265, 269, 270
Lippi Filippino XXVI 146
Lippi Fra Filippo 145
Liszt Franz 290
Liu Pou-wei 280
Locke 260
Lomazzo 139
Lope de Vega 26, *363*, *206*
Lorenzetti Ambrogio 47
Lucas van Leyden 132
Ludwig Friedrich 229, 235, 238
Luther Martin 3, 4, 29

M

Magalheas 27
Mallet-Stevens 288
Mander Karel van 123
Mansel Jean 58, 133
Mantegna 8, 9, 78
Marattta Carlo 13
Marinus 26
Marlow Christopher 210
Martini Simone 47
Marx 2
Masaccio 14, 15, 46, 47, 118, 202
Mattheson Johannes 246
Mayerhold 289
Mazerolles Philippe de 116
Melanchthon 29
Menzio Luca 253
Mercator Gerhard 25
Meumann Emil XX
Michelangelo Buonarroti 17, 91, 103, 108, *138*, *139*, 155
Michelet Jules 3
Milchsack G. 183
Minato Nicolo 223
Minkowski 285
Montaigne 3, 103, 114, 126
Montevetro 200
Moser Hans Joachim XVIII, XXIV
Mozart 251, 252
Müller-Blattau J. 248
Muris Johannes de 235, 237, 242

N

Nasir Eddin 20
Neumann Carl 3, 4
Newton 266
Nietzsche XX, 3, 4, 287
Nigellus Ermoldus 52

Digitized by Google

Nikolaus von Cues 5, 28, 32, 34, *95—100*, 104, 118, 197, 260, 262
Nolde 288
Nordenskiöld 24

O

Ockeghem 240, 241
Odington Walter 242, 244, 245
Oettingen Artur von 244
Osiander 29
Oud J. J. P. 288

P

Pacher Michael 78, 79
Pacioli Luca 10, 33, 148
Packham 10
Palestrina 198, 241
Palladio 83, *108*, 198, 221
Panofsky Erwin XIX, 13, 14, 85, 87
Paracelsus 91, *121*
Parmegianino 91
Parrhasios 30
Pascal Blaise 104
Passeri XXVI
Pasti Matteo de 107
Patrizzi *101*, *102*, 104, 106
Pellegrino da San Daniele 221
Peri Jacopo 247, 252
Perotin 233
Perrault Claude 82
Perugino 12, 136
Peruzzi Baldassare 222
Pesontius aus Paris 232
Petrarca 103, 197, 198
Petrus de Cruce 232, 235
Philipp II. 219
Phrynichos 212
Picasso 288
Pico della Mirandola 91
Piero della Francesca 8, 11, 12, 14, 20, 59, 136, 137
Piero di Cosimo 12
Pietro d'Alliaco 26
Pino Paolo 262
Pinturicchio 51
Pirandello 290
Pisanello 181
Pitti Francesca di Luca 145
Planck Max 285
Platon XIX, 31, 32, 83, 102
Plattner Felix 185
Plautus 204
Plotin 30, 32
Poliziano 91
Pollajuolo Antonio 10, 109, 112, 137
Pollajuolo Piero 12
Polo Marco 272
Pomponjanus 221
Posidonius 26
Potpeschnigg 60
Prampolini Enrico 289
Prosperi Bernhardino 221
Protagoras 83
Ptolemäus 24, 25, 26
Pucelle Jean 123
Pulci 171, 198
Pythagoras 5, 83

R

Rabanus Maurus 39, 40, 43
Rabelais 3
Raffael 13, 102, *112*, *113*, 240
Rameau 244, 248
Ramis Bartolomeo 241, *242*
Regiomontanus 20, 28
Reinhardt Max 226
Reincken 248
Rembrandt 123, *152*, *153*, 215, 268
Renan Ernest 279
Rheticus 28, 29
Riario Raffaello 221
Richard von Haldingham 22
Richelieu 199
Racine 215
Riegl Alois 17, 57, 67, 138
Riehl A. XXII,
Riemann Hugo 232, 241
Rienzi Cola di 4
Rintelen Friedrich 47
Rinuccini 253
Robertus de Sabilone 232
Robortello 200
Roehl 255
Roger von Helmwartshausen 131
Rosenthal Erwin XIX
Rosso 128
Rouma 62, 63
Rubens 146
Ruysbroek 95
Rysselberghe Theo van 288

S

Sabatier P. 3
Sachs Curt XVIII, XX, XXII, XXIII
Saint-Hilarion Abbé de 82
Sanchez 100
Sangallo Antonio da 155
Sangallo Giuliano da 154
Santi Giovanni 9
Sappho 212
Sardina Juan 219
Sarto Andrea del 109
Sauer Josef XIX
Sauveur Joseph 244
Saxl Fritz 127, 129
Scaliger Julius Caesar *194*, 200, 210, 262
Scamozzi Vincenzo 221
Schadenwald Wolfgang 214, 215
Schaefer B. 4
Scharoun Hans 288
Schelling 4
Schiller 216
Schlemmer Oskar 289
Schlosser Julius von 51, 52
Schmarsow August 3
Schönberg Arnold *290*, 291
Schopenhauer 28, *263*, *266*, 267
Schünemann Georg 290
Scotus Eriugena 95, 228
Seghers Hercules 40
Sellajo 137
Se-ma Ts'ien 281
Semper Gottfried 67

Digitized by Google

Seneca 5, 26, 216
Serlio 83, 155, 202, 221—223
Shakespeare 3, 125, *203*, 204, *205*, 206, *207*, *208*, 209, *210*, 215
Shen-Kua 268
Signorelli 12, 13, 137, 138
Sixtus V. 108
Sluter Claus 93
Smith Adam 2
Sophokles 217
Spada Virgilio 86
Spengler Oswald XXV, 4, 286
Spinoza 5, 35, 287
Stobnicza 27
Sorge Reinhard 289
Strabo 26
Strauß Richard 252
Strindberg 289
Strnad Oskar 289
Strzygowski Josef XXIII, 148
Stumpf Alfred 244
Suarez 91, 196
Suida Wilhelm 47
Swarzenski Georg 49, 50
Sydney Philipp 194

T

Taille Jean de la 202
Tartini 244
Tasso Torquato *172*, *179—181*, 216
Telesio 101
Thomas von Aquin 30, *31*, 32
Thomas de Sancta Maria 247
Therese Heilige 91
Thespis 212
Thode Henry 3
Tinctoris Johannes 239, 245
Tintoretto Jacopo *114—118*, 128, *149*, *150*
Tizian 117 153
Temple William 276
Terenz 204, 219
Torelli 223
Tornabuoni Giovanni 145
Toscanelli 2, 95
Trissino 198, *199*, 210
Tsuang Tse 284

U

Uccello Paolo 13, 14, 109, 112
Ursprung Otto 243

V

Vada Girolamo 110
Valla Lorenzo 103, 198, 267
Vasari 3, 13, 46, 137, 222
Vasco da Gama 27
Vecchi Horatio 216, 217, 253
Venusti Marcello 139
Vermeer van Delft 78
Verrocchio Andrea *145*, 146
Verulamus Sulpicius 221
Verworn Max 61
Vespucci Amerigo 27
Vian Théophile de 220
Vignola 54, 82, 83, 107
Villani Filippo 240
Villard de Honnecourt 9, *85*, 87
Vincenz von Beauvais 85
Violett-le-Duc 67
Virgil 173, *174*, *175*, 179
Vitello 10
Vitruv 79, 85, 199, 221, 222
Vitry Philippe de 233, 234
Voltaire 195
Voß Hermann XX

W

Wagner Richard 252
Walzel Oskar XXI, XXII, XXIV
Wang Wei 269
Warburg A. 131
Wedekind Frank 290
Weigl Bruno 290
Weisbach Werner XXVI
Werckmeister Andreas 245, 281
Wickhoff Franz 140
Wilamowitz-Möllendorf 211
Wilhelm von Champeaux 168
Willaert 241
Witz Konrad 78, 79
Wölfflin Heinrich, XXII, XXIII, XXIV, 68
Wolfram von Eschenbach 165, 170, *176—178*
Worringer Wilhelm 67
Wright Eduard 25
Wulf, M. de 31
Wulff Oskar 59, 60, 61

X

Xenophon 30

Z

Zarlino Giuseppe *243*, *244*, 251
Zelter 264
Zenon 89
Zeuxis 263

Digitized by Google

ERRATA

S. 14, Zeile 19: statt an dem zu Boden gefallenen Waffen, lies „an den".
S. 78, Zeile 28: statt „Abb. 37", lies „Abb. 39".
S. 111, Zeile 25: statt „Girolama", lies „Girolamo"
S. 115, Zeile 6: „(Vgl. Abb. 42)" zu streichen.
S. 224, Zeile 22: statt „deeller", „reeller".
S. 225, Zeile 19: zu „(Vgl. Abb. 75)", ergänze „Abb. 73".
S. 226, Zeile 10: statt „Abb. 74", „Abb. 75".
S. 288, Zeile 8: statt „Ruysselberghe", „Rysselberghe".

Digitized by Google